

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SÉMIOGENÈSE DE LA SYMBOLIQUE ALCHEMIQUE.
ÉTUDE DES GRAVURES DE L'*ATALANTA FUGIENS* (1617)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

ÉMILIE GRANJON

FÉVRIER 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse a été possible grâce à l'appui et la présence de nombreuses personnes ; qu'elles soient ici remerciées comme il se doit.

D'abord, je remercie très chaleureusement ma directrice de thèse, Jocelyne Lupien, professeure au département d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, pour l'enthousiasme qu'elle a manifesté à l'égard de ma thèse et pour la justesse de son encadrement. Son étroite supervision et ses commentaires judicieux ont contribué à l'évolution de mon travail et m'ont permis de réaliser une thèse solide et rigoureuse.

Maintenant, je tiens à témoigner ma vive reconnaissance à Fabienne Claire Caland-Rouby et à Bertrand Rouby pour leur travail minutieux de lecture de thèse et aussi pour leur soutien constant tout au long de la rédaction. Ils ont fait preuve d'une patience exemplaire et ont démontré une amitié sincère qui m'a souvent été d'un grand secours.

Je tiens à exprimer ma gratitude à monsieur D. pour sa lecture attentive et ses conseils avisés en matière d'alchimie.

Je tiens enfin et surtout à remercier ma famille parce qu'elle est la lumière et la force qui me permet d'avancer dans la vie avec autant d'espoir et de courage. Mes parents et mon frère ont été et seront à jamais mes repères et mes appuis. Je les remercie infiniment et tendrement pour leur soutien sincère et permanent, leur confiance et leurs encouragements. Présents à chaque instant de ma vie, ils m'accompagnent, me guident et m'appuient avec tout leur amour. Je tiens enfin à remercier mon tendre Laurent pour sa lucidité, son écoute, son attention et son amour. Sans ses talents professionnels, les schémas de ma thèse n'auraient pas été aussi clairs et structurés. Sans sa présence, certaines étapes m'auraient paru plus compliquées. Il est l'autre côté de la balance qui m'a permis au cours des moments difficiles de rester stable et équilibrée.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX ET DES GRAVURES (CF. ANNEXE I)	viii
LISTE DES SCHÉMAS (CF. ANNEXE II)	x
LISTE DES SIGLES	xi
RÉSUMÉ	xii
 INTRODUCTION	 1
Défier la mimésis	1
L'aventure alchimique	4
Regards critiques sur l' <i>Atalanta fugiens</i> : annonce d'une problématique	8
Le croisement des méthodes au service de l'image : l'interdisciplinarité en jeu	11
Amorce d'une réflexion	13
 CHAPITRE I	
CLAIR-OBSCUR SUR LA PHILOSOPHIE ALCHEMIQUE ET LES EMBLÈMES DE L' <i>ATALANTA FUGIENS</i> : LEÇONS DE CHOSE	19
I.1 Histoire des origines de l'alchimie	20
I.1.1 Des étymologies populaire et savante	21
I.1.2 Une généalogie hétérogène : origines mythiques et historiques	24
I.2 Analyse heuristique de l'alchimie	31
I.2.1 Alchimie : une philosophie, un art, une science	31
I.2.2 Au commencement, la <i>matière première</i>	36
I.2.3 La transmutation : un concept philosophique antique	40
I.2.4 Les phases opératives de l'alchimie	42
I.2.5 Deux aspects : l'axe opératif et l'axe spirituel	45
I.3 La complexité du langage symbolique	49
I.4 Alchimie et société : à la croisée de la fascination et de la peur	53
I.4.1 Tout commence par le secret	53
I.4.2 Alchimie et religion : mariage ou divorce ?	55

I.4.3 Alchimie, État et Église : la soif de l'or	59
I.5 Le XVII ^e siècle : une ère des idées nouvelles	62
I.5.1 L'alchimie au XVII ^e siècle	62
I.5.2 La place de l'image au XVII ^e siècle	66
I.5.3 L'emblème au XVII ^e siècle : naissance d'un genre littéraire	74
I.5.3.1 La devise	76
I.5.3.2 L' <i>emblema triplex</i>	79
I.6 Un chef d'œuvre de l'art d'Hermès : <i>Atalanta fugiens</i>	90
I.6.1 Michael Maier : un adepte aventurier et audacieux	90
I.6.2 Présentation de l' <i>Atalanta fugiens</i>	95
I.6.3 L'emblème dans l' <i>Atalanta fugiens</i>	97
I.6.3.1 La musique	102
I.6.3.2 Le texte	108
I.6.3.3 L'image	111
 CHAPITRE II	
SÉMIOTIQUE DU SIGNE GRAVÉ ET ANALYSE DES GRAVURES	
DE L' <i>ATALANTA FUGIENS</i>	115
II.1 Les prémices de la sémiotique au XVII ^e siècle	116
II.1.1 Le statut du signe au XVII ^e siècle : naissance du mot « sémiotique »	116
II.1.2 Giordano Bruno : des intuitions sémiotiques au service de l'image	120
II.2 Les modèles traditionnels de la sémiotique	125
II.2.1 Le signe chez Ferdinand de Saussure : une conception binaire	126
II.2.2 L'apport de Louis Hjelmslev au modèle saussurien	127
II.2.3 Le signe chez Charles S. Peirce : une conception trinaire	129
II.2.4 La sémio-narrative de Algirdas J. Greimas	134
II.3 Les premières rencontres entre la sémiotique et l'alchimie	136
II.3.1 Lorsque la sémiotique conceptualise la philosophie alchimique	136
II.3.2 Lorsque la sémiotique pense les gravures alchimiques	143
II.4 La dimension plastique des œuvres	148
II.4.1 De la pertinence d'une sémiotique de la plasticité	148
II.4.2 Les sémiotiques de la plasticité en jeu	153

II.4.2.1	Instauration d'une grammaire du signe plastique chez le Groupe μ	154
II.4.2.2	La sémiotique planaire de Jean-Marie Floch	160
II.4.2.3	Perception, polysensorialité et signe plastique	164
II.4.3	La dimension plastique du signe gravé	171
II.4.3.1	Les enjeux théoriques de la production du signe gravé	171
II.4.3.2	Sémiotique du point, du trait et de la ligne	174
II.4.4	Le signe gravé : étude des gravures de l' <i>Atalanta Fugiens</i>	182
II.5	La dimension iconique des œuvres	189
II.5.1	Charles S. Peirce et sa trichotomie icône-indice-symbole	189
II.5.2	Umberto Eco et le débat sur le concept de ressemblance	193
II.5.3	Les notions d'échelle d'iconicité et de code reconnaissance	198
II.5.3.1	L'échelle d'iconicité	198
II.5.3.2	Le code de reconnaissance	201
II.5.4	Les sémiotiques de l'iconicité en jeu	203
II.5.4.1	Le modèle du signe iconique chez le Groupe μ	203
II.5.4.2	Pour une reformulation du signe iconique : le point de vue d'Umberto Eco	210
II.5.5	Élaboration d'une typologie des iconicités dans les gravures de l' <i>Atalanta Fugiens</i>	214
II.5.5.1	Iconicité visuo-typée normative (ou IVTN)	215
II.5.5.2	Iconicité visuo-typée déviante (ou IVTD)	218
II.5.5.3	Iconicité encyclopédique (ou IE)	222
CHAPITRE III		
SYMBOLIQUE ALCHEMIQUE ET DIMENSION CRITIQUE DE L'EXEGESE		227
III.1	Le symbole : une notion complexe	228
III.1.1	Analyses étymologiques du mot « symbole »	229
III.1.2	Une lexicographie difficile à établir	231
III.1.2.1	L' <i>Encyclopaedia universalis</i>	231
III.1.2.2	Le <i>Vocabulaire technique et critique de la philosophie</i>	233
III.1.2.3	Le <i>Robert</i>	235

III.1.3 Considérations psychologiques et sociologiques sur le symbole	237
III.1.3.1 Le symbole chez Sigmund Freud	237
III.1.3.2 Le symbole chez Carl G. Jung	241
III.1.3.3 La sociologie à l'œuvre : la conception lévi-straussienne du symbole	242
III.2 Les cadres théoriques du symbole	245
III.2.1 Signe et symbole : une ambiguïté au sein même de la sémiotique	245
III.2.1.1 L'école européenne	246
III.2.1.2 L'école américaine	248
III.2.2 L'apport des théories de l'imaginaire : la thèse de Gilbert Durand	250
III.2.3 L'apport de la phénoménologie : l'argumentaire de Paul Ricœur	254
III.3 Description de la symbolique alchimique	257
III.3.1 Quelle définition pour la symbolique alchimique ?	257
III.3.1.1 Le symbole alchimique : un creuset théorique	257
III.3.1.2 Les modalités du renvoi sémantique dans la symbolique alchimique	259
III.3.1.3 Une myriade de sens à la croisée des espaces narratifs	264
III.3.2 La symbolique alchimique expliquée par l' <i>échelle de symbolicité</i>	268
III.3.3 Convergence de la typologie de l'iconicité, de l'échelle de symbolicité et des espaces narratifs : une rencontre sémiotique pour expliquer le processus de symbolisation	277
III.3.3.1 Croisement entre l' <i>iconicité visuo-typée normative</i> et l'espace naturaliste : un faible taux de symbolicité	280
III.3.3.2 Croisement entre l' <i>iconicité visuo-typée déviante</i> et l'espace culturel intrinsèque : un taux de symbolicité intermédiaire	282
III.3.3.3 Croisement entre l' <i>iconicité encyclopédique</i> et l'espace culturel extrinsèque : un fort taux de symbolicité	284
III.3.3.4 Récapitulatif des types de processus de symbolisation : proposition d'une typologie des symbolicités	285
III.4 <i>Altérité sexuelle</i> et symbolique alchimique	291
III.4.1 Qu'est-ce que l' <i>altérité sexuelle</i> ?	291
III.4.1.1 Penser l' <i>altérité sexuelle</i> : une proposition terminologique	291
III.4.1.2 <i>Altérité sexuelle</i> et récits fondateurs	294
III.4.1.3 <i>Altérité sexuelle</i> et alchimie	300

III.4.2 Étude du corpus	302
III.4.2.1 Impact de la relation plastico-iconique sur la reconnaissance de la symbolique : étude de la gravure I	302
III.4.2.2 Symbolicités et <i>altérité sexuelle fusionnelle</i>	307
III.4.2.2.1 <i>Symbolicité visuo-typée normative et altérité sexuelle fusionnelle</i> : étude de la gravure XIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	308
III.4.2.2.2 <i>Symbolicité visuo-typée déviante et altérité sexuelle fusionnelle</i> : étude de la gravure XXXI	310
III.4.2.3 Symbolicités et <i>altérité sexuelle radicale</i>	312
III.4.2.3.1 <i>Symbolicité visuo-typée déviante et altérité sexuelle radicale</i> : étude de la gravure I de l' <i>Atalanta fugiens</i>	313
III.4.2.3.2 <i>Symbolicité encyclopédique et altérité sexuelle radicale</i> : étude de la gravure XXXVIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	316
III.4.3 De l'intérêt d'une telle partition des symbolicités dans la logique alchimique	322
CONCLUSION	325
ANNEXE I (A.I) : TABLEAUX ET GRAVURES	335
ANNEXE II (A.II) : SCHÉMAS	348
BIBLIOGRAPHIE	355
OUVRAGES ALCHIMIQUES ET ÉTUDES CONSACRÉES À L'ALCHIMIE	355
RÉFÉRENCES SÉMIOTIQUES : LIVRES ET ARTICLES	359
RECUEILS DE PSYCHOLOGIE ET DES THÉORIES DE L'IMAGINAIRE	362
REGARDS CRITIQUES SUR L'ART	364
ÉTUDES SUR LES EMBLÈMES	365
TEXTES PHILOSOPHIQUES ANCIENS	367
OUVRAGES GÉNÉRAUX	368
LEXIQUES, DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES	369
SITE INTERNET	370

LISTE DES TABLEAUX ET DES GRAVURES

Tableaux et gravures	Pages
Gravure XXI de l' <i>Atalanta fugiens</i>	39
Devise illustrée dans le livre de Pierre Le Moyne, <i>De l'art des devises</i>	77
Hiéroglyphe 26, livre I, <i>Hieroglyphica</i>	82
Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1531	85
Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1534	86
Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1551	87
Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1577	89
Portrait de Michael Maier	91
Frontispice de l' <i>Atalanta fugiens</i>	95
Emblème XXIX de l' <i>Atalanta fugiens</i>	98
Version originale de la première fugue de l' <i>Atalanta fugiens</i>	106
Notation moderne de la première gamme de la fugue I de l' <i>Atalanta fugiens</i>	106
Emblème II de l' <i>Atalanta fugiens</i>	110
Gravure XXIV de l' <i>Atalanta fugiens</i>	184
Gravure VII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	186
Gravure I de l' <i>Atalanta fugiens</i>	186
Gravure XV de l' <i>Atalanta fugiens</i>	216
Gravure XXVII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	218
Gravure XXXVIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	223
<i>Les dix commandements</i> , anonyme, gravure sur bois, XV ^e siècle, Musée Gutenberg (Mayence)	260
Gravure III de l' <i>Atalanta fugiens</i>	269
Gravure XXXIX de l' <i>Atalanta fugiens</i>	271
Gravure XXI de l' <i>Atalanta fugiens</i>	274

Gravure XV de l' <i>Atalanta fugiens</i>	280
Gravure XXVII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	282
Gravure XXXVIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	284
Gravure XIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	303
Gravure I de l' <i>Atalanta fugiens</i>	304
Gravure XIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	308
Gravure XXXI de l' <i>Atalanta fugiens</i>	310
Gravure I de l' <i>Atalanta fugiens</i>	313
Gravure XXXVIII de l' <i>Atalanta fugiens</i>	317

LISTE DES SCHÉMAS

Schémas	Pages
Analyse triadique du signe chez Charles S. Peirce	130
Schéma du fonctionnement de la sémiose peircéenne	131
Schéma et tableau de Marie Renoue	181
Modèle du signe iconique du Groupe μ	205
Esquisse du schéma des processus de symbolisation	276
Schéma des processus de symbolisation : présentation des trois modalités interprétatives	286
Schéma des processus de symbolisation (avec emplacement des gravures)	288
Schéma des processus de symbolisation (avec emplacement des types de symbolicités)	289
Répartition de l'altérité sexuelle selon les types de symbolicité : élaboration de la logique de la symbolique alchimique	324

LISTE DES SIGLES

A.I	Annexe I
A.II	Annexe II
IVTN	Iconicité visuo-typée normative
IVTD	Iconicité visuo-typée déviante
IE	Iconicité encyclopédique
SVTN	Symbolicité visuo-typée normative
SVTD	Symbolicité visuo-typée déviante
SE	Symbolicité encyclopédique

RÉSUMÉ

Cette thèse s'inscrit dans le cadre d'une théorie de la réception de l'image : il s'agit d'une méthode qui permet d'établir la sémiogenèse d'images issues d'un contexte spécifique, la symbolique alchimique. Parce que ce type de symbolique est conditionné par une philosophie singulière, l'alchimie, et est tributaire d'une problématique du secret, les images qui la composent ne se donnent pas à comprendre d'emblée. Présentées sous la forme d'une iconographie complexe et audacieuse, elles montrent des figurations illustrant autant des formes convenues et mimétiques qu'inhabituelles et insolites. En mode de réception, nous pensons que la saisie visuo-cognitive du trajet sémantique de ces images dépend de leur complexité figurative. Autrement dit, chaque type d'image convoque un parcours sémantique distinct pour signaler des niveaux de sens variés. En analysant le fonctionnement de ces gestalts visuelles, nous entendons statuer sur les modalités énonciatives et interprétatives qui régissent leur sémiogenèse et voir comment celles-ci s'imbriquent pour donner lieu à des parcours différents. Afin de mettre en évidence le fonctionnement sémiotique des images alchimiques, nous postulons que la symbolique s'inscrit d'abord dans les dimensions plastiques et iconiques.

Pour mener à bien notre réflexion théorique, nous choisissons de travailler à partir d'un corpus spécifique : *Atalanta fugiens*. Réalisé en 1617 par Michael Maier, ce traité alchimique présente cinquante emblèmes singuliers composés de gravures, de *motto*, d'épigrammes et de fugues musicales. Nous voulons nous concentrer sur l'étude des signes gravés et particulièrement sur l'interaction des signes plastiques (Wassily Kandinsky, Albert Flocon, Groupe μ , Fernande Saint-Martin, Jean-Marie Floch), des signes iconiques (Groupe μ , Umberto Eco) et des signes plastico-iconiques, puisque ceux-ci engendrent des modes d'énonciation de la symbolique. En nous inspirant de la méthodologie des théoriciens susmentionnés, nous proposons un modèle théorique sous la forme d'une typologie des iconicités et d'une typologie des symbolicités, l'imbrication des deux permettant de théoriser le fonctionnement de la symbolique alchimique dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*.

La typologie des iconicités distingue sémiotiquement divers types de codages iconiques participant à la reconnaissance des représentations. En effet, ce ne sont pas les mêmes stratégies plastico-iconiques qui nous permettent de reconnaître l'icône d'une « femme » de celle d'un « homme enceint » et d'un « hermaphrodite ». Quelques-unes de ces représentations iconiques posent un problème de lecture et provoquent chez le sujet récepteur un conflit perceptivo-cognitif dont la cause (ou l'origine) se situe au niveau de la perception de certaines incongruités iconiques (ou dissonances iconiques). Celles-ci conjointes à d'autres formes figuratives moins problématiques, induisent, dépendamment de la typologie des iconicités, des niveaux interprétatifs distincts. Dans la mouvance de la typologie des iconicités, nous présentons donc une typologie des symbolicités et définissons la nature de relation qui unit les deux niveaux iconiques et symboliques. Dès lors, nous mettons en évidence l'existence de trois modalités participant au processus de symbolisation de la

philosophie alchimique : les iconicités, les degrés de symbolicité et les espaces narratifs. Les iconicités s'inscrivent dans des espaces de référence que nous appelons « espaces narratifs », lesquels relèvent de différents domaines (mythologie, sciences de la nature, alchimie, astronomie, etc.). Selon l'espace narratif, l'analogie entre iconicités et symbolicités sera plus ou moins complexe, ce qui nous amène à dégager l'existence d'une échelle de symbolicité. Iconicités, espaces narratifs et taux de symbolicité se conjuguent pour générer divers trajets sémantiques et déterminer différents types de symbolicité. Afin de valider la fonctionnalité de notre modèle, nous procédons à une analyse descriptive en choisissant un thème fondateur de l'alchimie, soit l'union des principes masculin et féminin, que nous examinons à partir du concept d'*altérité sexuelle*. Cette étude sert à démontrer que notre outil conceptuel permet de systématiser la constance méthodique d'une symbolique alchimique tributaire de la problématique du secret, de cerner ses différents niveaux de sens, de comprendre sa logique et par conséquent de saisir les enjeux épistémologiques d'une philosophie que certains disent parfois en désuétude, mais qui nous apparaît au terme de cette thèse très vivace et fascinante à considérer d'un point de vue sémiotique.

MOTS-CLÉS : THÉORIE DE LA RÉCEPTION DES IMAGES – SÉMIOTIQUE VISUELLE –
SYMBOLIQUE – ALCIMIE – ALTÉRITÉ SEXUELLE

INTRODUCTION

Défier la *mimésis*

La *mimésis*¹, bien que participant à la construction du sens de l'œuvre d'art, cloisonne celle-ci dans les limites du visible et du lisible et peut contribuer, le cas échéant, à une limitation de la portée sémantique de l'œuvre. En inscrivant dès le XVI^e siècle l'histoire de l'art dans une mouvance platonicienne, le théoricien Giorgio Vasari proclame la suprématie de la figuration mimétique au détriment de toute autre forme de représentation. Restreinte aux seuls objets d'étude que sont la ressemblance et l'*imitatio*, la discipline a encore au début du XXI^e siècle du mal à échapper au cloisonnement idéologique qui la fit naître. Le philosophe Georges Didi-Huberman parle en ce sens d'une histoire de l'art qui cherche à légitimer la fin des images en exploitant « le visuel sous la tyrannie du *visible* (et de l'imitation), le figurable sous la tyrannie du *lisible* (et de l'iconologie)² ». Si les considérations mimétiques de l'histoire de l'art sont pertinentes, elles limitent cependant le potentiel signifiant dans la lisibilité d'images figuratives. Georges Didi-Huberman ouvre des voies de réflexion fécondes dans *Phasmes*, quand il se penche sur des formes disparates et fortuites issues autant « des choses de la vie, photographies, joujoux, textes mystiques, fragments de tableaux, insectes, tâches d'encre, récits de rêves, comptes rendus

¹ Depuis l'Antiquité grecque, la notion de *mimésis* donne lieu à d'importants débats philosophiques et théoriques. Les théories de l'image élaborées par l'histoire de l'art s'inscrivent dans la mouvance des réflexions engagées par Platon (vers 427-vers 448/7 av. J.-C.) à ce sujet. Le philosophe grec puise son inspiration dans le sens étymologique du mot. *Mimos* désigne des types d'animation comme le mime, la danse, la musique qui originellement tend à exprimer une réalité intérieure à l'être. Ce sens dévie de son sens initial au cours du V^e siècle av. J.-C. pour exprimer une activité visant à signifier une réalité extérieure par l'imitation sous la forme d'images. La ressemblance est mimétique parce qu'elle désigne une imitation physique. Ces notions d'imitation et de ressemblance cheminent jusqu'aux XV^e et XVI^e en Italie et jusqu'au XVII^e en France pour fonder une théorie de l'art tributaire de l'activité mimétique.

² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, coll. « Critique », Paris, Minuit, 1990, p. 16.

ethnographiques (...)»³. Les images spectrales et fantomatiques qu'il considère questionnent la faculté de l'esprit à modaliser sous des formes étranges un imaginaire luxuriant.

Néanmoins, parce que l'étrangeté figurative déconcerte, parce qu'elle ne peut être étudiée à l'aune des méthodes réservées au champ de la *mimésis*, elle est souvent reléguée au rang des bizarreries qu'on préfère parfois tenir à distance. Jusqu'au XX^e siècle, l'histoire de l'art a ignoré toute une iconographie de l'imaginaire qui existe pourtant depuis l'Antiquité. La mythologie grecque abonde de personnages hybrides, de monstres et de Chimères ornant les amphores d'une iconographie de l'invisible. Nombre de vases antiques sont ainsi exposés dans les salles de musée révélant la splendeur d'un Cerbère⁴, chien tricéphale au cou hérissé de serpents, ou d'une Échidna, femme-dragon mangeuse d'hommes. Cette iconographie joue d'une hybridité homme-animal qui donne à voir au XV^e siècle des images fantasmatisques influencées par la scientificité de l'époque. Par exemple, en Belgique, Jérôme Bosch (1453-1516) peint des figures monstrueuses où se mêlent des créatures issues des bestiaires du Moyen Âge et des formes humaines torturées (*Le jugement dernier*⁵, A.I-1), ainsi que des machines anthropomorphes élaborées à partir d'appareils mécaniques et de morceaux humains (*Le jardin des délices*⁶, A.I-2). Dans une perspective proche de celle du peintre brabançon, l'espagnol Francisco Goya (1746-1828) dépeint un imaginaire travaillé par la maladie, les angoisses et les cauchemars, peuplé de démons et d'hommes aux visages déformés et aux postures animales (cf. *Le sabbat des sorcières*⁷, A.I-3, *Le sommeil de la*

³ Georges Didi-Huberman, *Phasmes*, coll. « Paradoxe », Paris, Minuit, 1998, p. 11.

⁴ Le chien Cerbère, gardien du royaume des morts, est cité dans les textes fondateurs du VIII^e siècle avant notre ère sous la plume d'Hésiode (*La théogonie*, coll. « Le chant du monde », Vevey, Éditions de l'Aire, 2005, vers 311 et 769) et d'Homère (*Iliade*, collection des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, 1937-1938, livre VIII, vers 366 ; *Odyssée*, coll. « Livre de poche », Paris, Gallimard, 1960, livre XI, vers 623).

⁵ Le triptyque peint par Jérôme Bosch entre 1474 et 1484 fait partie de la collection de l'Akadémie der Bildende Künste de Vienne en Autriche.

⁶ Il s'agit d'une huile sur bois réalisée par Jérôme Bosch entre 1503 et 1504. Elle est présentée au Musée du Prado à Madrid, en Espagne.

⁷ *Le sabbat des sorcières* est une huile sur toile peinte par Francisco Goya entre les années 1797 et 1798. L'œuvre est exposée au Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

*raison engendre des monstres*⁸, A.I-4). Ces visions ont été étudiées à partir du XX^e siècle par des historiens de l'art qui ont adopté une démarche exclusivement thématique et iconologique. Pour n'en citer que quelques-uns, Wilhelm Fraenger (1890-1964) a abordé l'œuvre de Jérôme Bosch développant, sous l'angle de l'occultisme, de l'ésotérisme et de la sorcellerie, une analyse des plus rigoureuses intitulée *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch : fondements d'une interprétation*⁹. De manière plus générale, nous devons aux historiens de l'art Jurgis Baltrusaitis (1903-1988) et Jean Clair (1940-2005) d'avoir considéré sous l'aspect du grotesque des représentations insolites d'imaginaires troublés¹⁰, surtout dans la période médiévale, pour le premier, et d'avoir reconnu dans l'étude d'œuvres contemporaines la présence de l'innommable¹¹, pour le second. Dans un style certes différent de Jérôme Bosch ou de Francisco Goya, les images alchimiques font également voir, dès le XVI^e siècle, des figures déroutantes parce qu'elles présentent aussi bien des formes mimétiques convenues que des figurations insolites. Alors que les peintures susnommées décrivent un monde fantasmagorique, les images alchimiques nous montrent non pas l'état émotionnel de leurs auteurs, mais la nature complexe de l'art qu'ils pratiquent. Ces représentations étant tributaires de connaissances très spécifiques, leurs analyses par des théoriciens du visuel sont plus rares, moins approfondies, et surtout, elles négligent l'aspect parfois déconcertant des figures représentées. Or, l'iconographie alchimique ne se prête pas uniquement au jeu de l'incohérence iconique, comme dans les peintures de Jérôme Bosch, puisqu'elle comprend aussi des figures mimétiques aisément identifiables, d'où des tensions figuratives à très forte dimension ontologique. Mais il ne faut pas s'y tromper : si l'opacité sémantique attestée par les figures étranges est bien réelle, la transparence du mimétisme n'est qu'apparente. Effectivement, les images alchimiques, tributaires de la dimension symbolique, présentent des types de figuration qui, nous le verrons, investissent

⁸ *Le sommeil de la raison engendre des monstres* est un dessin préparatoire réalisé à la plume en 1797 qui fait partie de la collection du Musée du Prado à Madrid.

⁹ Wilhelm Fraenger, *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch : fondements d'une interprétation*, Paris, Ivrea, 1993.

¹⁰ Jurgis Baltrusaitis, *Aberrations, essai sur la légende des formes*, coll. « Idées et recherche », Paris, Flammarion, 1983.

¹¹ Jean Clair, *De immundo, apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, coll. « Incises », Paris, Galilée, 2004.

systématiquement différents niveaux interprétatifs. Elles sont régies par une logique symbolique qui se montre d'abord par les modalités sémiotiques de l'image participant à l'élaboration du trajet sémantique¹². À notre connaissance aucune méthode théorique ne propose à ce jour d'analyser exhaustivement, dans ce type d'images, le trajet opéré par le sens. C'est pourquoi nous voulons élaborer un modèle qui permette non seulement de comprendre le trajet sémantique de l'image, mais aussi et surtout de saisir la complexité de sa symbolique en décrivant les modalités significatives et interprétatives représentées dans des figurations mimétiques et / ou insolites. La symbolique étant consubstantielle de la philosophie alchimique, une telle entreprise ne peut se faire sans connaissance sur celle-ci.

L'aventure alchimique

L'alchimie prend naissance dès l'Antiquité dans les civilisations égyptienne puis grecque. Selon l'historien Jacques van Lennep, ce sont d'abord les prêtres, sous l'autorité des pharaons, qui auraient développé des techniques alchimiques grâce au travail de l'or. Seuls quelques recettes pratiques de teintures des métaux, formules magiques et symboles sont parvenus jusqu'à nous, notamment par le biais des papyrus de Leyde et de Stockholm datant du III^e siècle de notre ère. Ces derniers contiennent, en plus des sources égyptiennes, de nombreux textes sur l'alchimie gréco-égyptienne. À partir du XII^e siècle, l'alchimie voyage en Occident au gré des croisades et se heurte aux systèmes de représentation en vigueur. Selon les époques et les hommes au pouvoir, elle est tantôt condamnée en tant que discipline-fantôme aux frontières de la magie, de la sorcellerie, de la médecine et de la religion, tantôt glorifiée comme une médecine universelle, voire comme une réalisation divine. Sa pratique et ses connaissances dérangent autant qu'elles séduisent. S'ensuit un portrait équivoque, tour à tour envieux et méprisant, de ceux qui savent fabriquer de l'or : les alchimistes. Ceux-ci détiennent les connaissances pour effectuer la transmutation de métaux vils en métaux nobles que sont l'or et l'argent. Évidemment, l'or dont il est question n'est pas l'or monnayable, appelé d'ailleurs par les alchimistes « or vulgaire » ; il s'agit de l'« or philosophal », c'est-à-dire la quintessence de l'art. Il découle d'une série de procédés opératifs qui commence par la

¹² Le trajet sémantique désigne le parcours opéré par le sens.

recherche de la *matière première*. Si l'identité de cette matière est ardemment discutée dans les rangs des adeptes, qui y voient tantôt l'antimoine, le danaïte, le bismuth, la cobaltine ou le cinabre, son rôle fait l'objet d'un consensus : la *matière première* est la substance (ou principe) sur laquelle s'exerce la pratique alchimique. Sans elle, aucune transmutation n'est possible. Une fois cette matière découverte, l'alchimiste lui fera subir diverses transmutations qui correspondent aux étapes appelées « phases opératives » jusqu'à l'obtention de la fameuse poudre appelée « pierre philosophale ». Projetée sur la matière, celle-ci permet de composer l'*or philosophal*. Résumée ainsi, l'alchimie semble s'attacher à des procédés purement pratiques, mais fondamentalement, en tant qu'art complet, elle suppose une parfaite synergie entre le corps, l'âme et l'esprit. Bien qu'apparemment simple, l'alchimie est un art complexe qui n'est pas destiné à tous. En effet, seuls « les élus » ont accès aux connaissances secrètes de la Nature¹³. D'ailleurs, afin de ne pas dévoiler les arcanes de leur art, et par conséquent ceux de la Nature, ces « élus » utilisent un langage symbolique subtil présenté dans nombre de recueils et de traités. Pour n'en nommer que quelques-uns¹⁴, citons *La table d'émeraude*¹⁵, le *De mineralibus*¹⁶, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*¹⁷, la *Nouvelle lumière chymique*¹⁸, *L'œuvre secret de la philosophie hermétique*¹⁹.

Compte tenu de la profusion des ouvrages alchimiques écrits depuis ses débuts, force est de constater que les images seront utilisées assez tardivement dans les traités. Si les premières

¹³ Nous mettons une majuscule au mot « nature » lorsqu'il est employé dans un contexte alchimique. En ce sens, la Nature désigne une matrice qui modélise, altère et corrompt sans cesse les éléments qui la constituent selon ses propres lois. Cette notion étant complexe, nous la développerons davantage dans la section 1.2.1.

¹⁴ Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de dresser une liste exhaustive de tous les traités alchimiques existants aujourd'hui.

¹⁵ Hermès Trismégiste, *La table d'émeraude*, coll. « Aux sources de la tradition », Paris, Les Belles Lettres, [s. d.] 1994.

¹⁶ Albert Le Grand, *De mineralibus et rebus metallicis libri quinque*, Paris, Manucius, 2003 [1541].

¹⁷ Eyrénée Philalèthe, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*, s. l., 1645.

¹⁸ Le Cosmopolite, *Nouvelle lumière chymique*, Paris. Laurent d'Houry, 1691.

¹⁹ Jean d'Espagnet, *L'œuvre secret de la philosophie hermétique*, Paris. Denoël, [1608] 1972.

illustrations symboliques apparaissent dans le dernier quart du XIV^e siècle, notamment avec les œuvres de Constantinus et de Gratheus²⁰, le répertoire iconographique alchimique s'étoffe au XV^e siècle pour faire florès aux XVI^e et XVII^e siècles. Dans la mouvance de la tradition hiéroglyphique, la littérature du XVI^e siècle s'enrichit de nouveaux genres, dont l'emblème, qui se démarque par la juxtaposition d'images et de textes et offre aux alchimistes un espace de création remarquable. Les adeptes Lambspring et Michael Maier (1568-1622) sont certainement ceux qui ont le plus exploité ce médium ; en témoigne l'abondance de leurs livres d'emblèmes, notamment le *De Lapido philosophico libellus*²¹, pour le premier, et l'*Atalanta fugiens*²², pour le second. Les adeptes investissent ce nouveau genre pour composer des traités dont la beauté et l'ingéniosité proviennent de l'agencement insolite d'images symboliques accolées à des textes. Aidées par le développement de l'imprimerie, les images symboliques alchimiques deviennent plus visibles, mais certainement pas plus compréhensibles. Car en ce siècle de redéfinition politique et religieuse, l'image symbolique est servie par l'*ars memoriae* et se réapproprie les récits mythologiques dans le but de renforcer la valeur symbolique tout en faisant barrière à ceux qui ne doivent pas accéder à la connaissance des savoirs secrets.

Un des fleurons des traités d'emblèmes alchimiques paraît en 1617 sous le titre d'*Atalanta fugiens*. Écrit par Michael Maier et illustré par Mathieu Mérian à Oppenheim, en Allemagne, le recueil de cinquante emblèmes se compose de textes (épigrammes et *motto*), d'images (gravures) et de musiques (fugues musicales). À la composition tripartite

²⁰ Cité par Jacques van Lennep, dans *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Paris, Dervy, 1985, p. 45.

²¹ Lambspring, *Traité de la pierre philosophale*, Paris, Denoël. [1625], 1972.

²² Michael Maier, *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturæ chymica, accommodata partim oculis & intellectui, figuris cupro incisis, adjectisque sentiis, Epigrammatis & notis, partim auribus & recreationi animi plus minus 50 Fugis musicalibus trium Vocum, quarum duæ ad unum simplicem melodiam distichis canendis peraptam, correspondeant, non absque, singulari jucunditate videnda, legenda, meditanda, intelligenda, dijudicanda, canenda & audienda*, (traduction française : *Atalante fugitive ou nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la nature, adaptés en partie aux yeux et à l'intelligence par des figures gravées dans le cuivre et des légendes qui leur sont adjointes, par des épigrammes et des notes, et en partie aux oreilles et à la récréation de l'esprit par plus ou moins 50 fugues musicales à trois voix dont deux correspondent à une seule mélodie simple, très adaptée au chant des distiques, destinées à être vues, lues, méditées, comprises, jugées chantées et écoutées non sans un agrément particulier*), Oppenheim, Théodore de Bry. 1617.

traditionnellement admise des emblèmes²³, épigrammes-*motto*-images, Michael Maier ajoute la musique sous la forme de partitions²⁴. Ainsi l'adepte allemand a voulu réaliser une œuvre globale qui s'adresse aux yeux, à l'ouïe et à l'esprit. Compte tenu de cet agencement, d'aucuns pourraient questionner notre choix de dissocier l'image de l'emblème, arguant du fait que selon la tradition des emblèmes, texte et image y sont solidaires. Mais, solidarité ne signifie pas interdépendance. D'ailleurs, lorsque Michael Maier décrit la composition des emblèmes de l'*Atalanta fugiens*, il ne parle pas d'une relation de dépendance texte-image-musique, mais d'une globalité sémantique qui s'énonce différemment selon le mode expressif utilisé.

(...) pour faire pénétrer en une seule et même fois dans les esprits ce qui doit être compris, voici que nous avons uni l'Optique à la Musique, et les sens à l'intelligence, c'est-à-dire les choses précieuses à voir et à entendre, avec les emblèmes chymiques qui sont propres à cette science. (...) Reçois donc en une seule et même fois, dans un seul livre, ces quatre sortes de choses : compositions fictives, poétiques et allégoriques ; œuvres emblématiques, gravées dans Vénus ou le cuivre, non sans Vénus ou la grâce ; réalités chymiques très secrètes à explorer par l'intelligence ; enfin compositions musicales des plus rares, et applique à ton usage ces choses qui te sont dédiées. Si cet usage est plus intellectuel que sensuel, il te sera un jour d'autant plus profitable et plus agréable. Mais si l'utilisation en est d'abord revendiquée par les sens, il n'est pas douteux que le passage se fasse du sens à l'intelligence, comme par une porte.²⁵

Chaque mode expressif s'adresse à des sensibilités humaines spécifiques, c'est-à-dire l'intellect (les textes), la vue (les gravures) et l'ouïe (la musique) qui, bien que s'influençant mutuellement, admettent une autonomie du discours. Ursula Szulakowska le confirme dans

²³ L'emblème est traditionnellement attribué au juriste milanais André Alciat (1492-1550). Si celui-ci a composé dans les années 1520 un recueil d'épigrammes, il nous faut remarquer que ce dernier était constitué uniquement de textes. L'édition originale, aujourd'hui perdue, était, selon son premier éditeur, Heinrich Steyner, tellement imagée qu'il ne peut s'empêcher de joindre des images aux textes initiaux dans son édition de 1531. Dès lors, le recueil d'épigrammes s'enrichit d'images et, par la suite, de *motto* (d'un titre) pour apparaître dès la deuxième édition (1534) sous sa forme tripartite.

²⁴ La musique est présentée sous la forme de fugues, genre musical dont les portées sont superposées. La musique dans l'œuvre de Michael Maier a fait l'objet de peu d'études. Signalons toutefois le travail d'Hervé Delboy (URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html) et de Jacques Rebotier (« L'art de musique chez Michael Maier », in *Revue de l'histoire des religions*, Paris, Presses universitaires de France, tome 182, 1972). Tous deux ont relevé des analogies intéressantes entre la musique et l'alchimie que nous développerons dans le premier chapitre de la thèse.

²⁵ Michael Maier. *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot. Paris, Dervy, 1969, p. 55.

son étude des gravures de Michael Maier : « Perhaps, it would yield more profitable results to regard visual and verbal signs as autonomous dialects of the same language, thus requiring critical approaches²⁶ ». À l'instar de la théoricienne littéraire, nous corroborons l'autonomie de la fonction visuelle des gravures de l'*Atalanta fugiens*.

Regards critiques sur l'*Atalanta fugiens* : annonce d'une problématique

Les emblèmes de l'*Atalanta fugiens* ont suscité un vif intérêt auprès des historiens, des spécialistes des emblèmes ou encore des théoriciens littéraires, preuve en est les travaux de Jacques van Lennep, de Jean-Marc Chatelain, de Roger Paultre, d'Ursula Szulakowska et de Gyorgy E. Sonyi. Dans les années 1960, l'historien Jacques van Lennep amorce une recension magistrale des ouvrages alchimiques, recension qui trouvera son aboutissement en 1985 dans un livre intitulé *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*²⁷. L'*Atalanta fugiens* fait alors l'objet d'une analyse exhaustive qui se veut à la fois historique, philosophique et iconographique. À la même époque, les spécialistes des emblèmes Jean-Marc Chatelain et Roger Paultre publient deux anthologies²⁸ qui classent l'œuvre de Michael Maier parmi les livres d'emblèmes les plus prodigieux et certainement les plus originaux quant à la composition des emblèmes (épigramme-*motto*-image-musique) et la richesse des thèmes iconographiques. Somme toute, les réflexions conduites par l'ensemble de ces spécialistes sont orientées essentiellement vers la présentation de la philosophie alchimique et l'herméneutique des images. De plus, l'*Atalanta fugiens*, bien qu'encensé par ces spécialistes, est souvent noyé dans une masse d'ouvrages alchimiques. Nous devons à Étienne Perrot et à Hervé Delboy de s'être spécifiquement concentrés sur l'*Atalanta fugiens* pour en proposer

²⁶ Ursula Szulakowska, « The Semiotic Structures of Renaissance Alchemical Imagery », in *The Alchemy of Light : Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden, Boston, Köln, Ed. Brill, 2000, p. 3.

²⁷ Jacques van Lennep, *op. cit.*

²⁸ Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993. 182 p. et Roger Paultre, *Les images du livre. emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991.

des analyses exhaustives. Étienne Perrot²⁹ réalise, dès la fin des années 1960, une traduction commentée attentive et minutieuse de l'œuvre de Michael Maier qui met brillamment en perspective les enjeux philosophiques de l'alchimie. Dans cette mouvance, nous voulons également saluer le travail d'Hervé Delboy³⁰ qui présente une analyse de l'*Atalanta fugiens* en même temps qu'une comparaison pertinente avec d'autres textes alchimiques légitimant la portée scientifique et philosophique de l'œuvre de Michael Maier. Au demeurant, peu de ces chercheurs, qu'ils soient historiens, théoriciens littéraires, spécialistes des emblèmes, traducteurs ou critiques, prennent en considération l'aspect plastique et visuel du corpus et lorsqu'ils le font, c'est dans une démarche iconologique³¹. Bien qu'Ursula Szulakowska³² et Gyorgy E. Szonyi³³ revendiquent une méthode sémiotique, ils ne présentent qu'un aspect restreint de la discipline et ne sortent guère du contexte iconologique. La dimension iconique des images est assez peu convoquée et uniquement pour nourrir des considérations iconographiques. La dimension plastique est, quant à elle, tout à fait ignorée. Les rares sémioticiens à s'être lancés dans l'aventure alchimique sont Umberto Eco, Claude Zilberberg et Donald Maddox. Dès les années 1980, Umberto Eco montre un intérêt pour la philosophie

²⁹ Michael Maier, *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy, 1969.

³⁰ http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html

³¹ Instauré par l'historien de l'art Erwin Panofsky dans les années 1960, l'iconologie consiste en une interprétation iconographique résultant de trois niveaux d'étude de l'image. La signification primaire ou naturelle, la signification secondaire ou conventionnelle et la signification intrinsèque ou contenu. Le premier niveau permet d'identifier des *formes pures*. Ces formes sont des configurations de lignes, de couleurs façonnées d'une manière telle qu'elles forment des représentations d'objets naturels. Nous pouvons ainsi reconnaître des humains, des animaux ou des plantes. L'univers des *formes pures* est appelé l'univers de *motifs artistiques*. La saisie de ces motifs constitue une description pré-iconographique. Dans le second niveau de signification, les motifs sont mis en relation avec des thèmes ou des concepts. Dans la terminologie panofskienne, les motifs reconnus porteurs d'une signification secondaire sont appelés *images*. Ainsi, un homme muni d'un couteau est identifié à saint Barthélemy et une femme tenant une pêche à la main représente la Vérité. La combinaison d'images correspond à ce qui est communément appelé *histoires* ou *allégories* et constitue le domaine de l'iconographie. Dans le troisième niveau de signification, les *motifs* puis les *images* sont convoqués pour démontrer les stéréotypes d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse et philosophique. L'interprétation de ces éléments est appelée *valeur symbolique*. (Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*, trad. de Claudette Herbette et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 1967.)

³² Ursula Szulakowska, « The Semiotic Structures of Renaissance Alchemical Imagery », in *The Alchemy of Light : Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden, Boston, Köln. Ed. Brill, 2000.

³³ Gyorgy E. Szonyi, « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier's Alchemical Emblems », in *Mundus Emblematicus : studies in neo-latin Emblem Books*. Turnhout, Brepols, 2003.

alchimique et publie, en 1990, *Les limites de l'interprétation*³⁴ dans lequel il consacre un chapitre à ce qu'il appelle la « sémiose hermétique³⁵ ». Selon lui, cette sémiose modalise la logique alchimique en fonction de son discours tout en tenant compte de la notion de secret qui régit ce même discours. Quelques années plus tard, concluant à une herméneutique fonctionnant sur un concept peircéen, il met au défi ses collègues sémioticiens. Donald Maddox³⁶ et Claude Zilberberg³⁷ répondent à l'appel pour analyser la quatrième parabole du traité alchimique *Aurora consurgens*³⁸. Les deux sémioticiens présentent des analyses d'inspiration greimassienne de ce qu'ils appellent « le *faire* alchimique », c'est-à-dire le processus transformationnel permettant d'expliquer les différentes étapes de la transmutation. Privilégiant l'analyse des textes et de la philosophie, ils ont cherché à sémiotiser le processus de la quête initiatique propre à la philosophie alchimique.

Sémiotique ou iconologique, aucune des méthodes mentionnées ci-dessus ne permet de décrire le trajet sémantique de la symbolique alchimique des gravures de l'*Atalanta fugiens*. Pourtant, il est fondamental de questionner les modalités visuelles impliquées dans la formation des images de l'*Atalanta fugiens* pour comprendre le fonctionnement de leur trajet sémantique et ainsi démontrer l'incidence de la complexité du discours alchimique dans l'élaboration de la symbolique contenue dans ces images. Dans le cadre d'une théorie de la réception de l'image, la sémiotique possède les outils adéquats pour effectuer ce type d'analyse, dans la mesure où il ne s'agit pas tant de faire une interprétation de la symbolique (même si nous en proposerons quelques-unes justifiant la viabilité de notre modèle) que de développer une théorisation sémiotique du processus de symbolisation alchimique. Ce

³⁴ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*. Paris. Grasset, [1990] 1992.

³⁵ *Ibid.*, p. 49-122. La *sémiose hermétique* qualifie le type de renvoi sémantique opéré dans la symbolique alchimique inspiré de la sémiose peircéenne. Nous reviendrons sur cette question dans la section II.2.3.

³⁶ Donald Maddox, « *Aurora Consurgens* : opérations et initiation dans la Quatrième Parabole », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, Milan, Bompiani, n° 64, janvier-avril 1993, p. 1-23.

³⁷ Claude Zilberberg, « Tris et mélanges dans la Quatrième Parabole », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, loc. cit., p. 25-65.

³⁸ D'après la traduction faite par Carl G. Jung et Marie Louise Von Franz dans *Mysterium conjunctionis* (Paris, Albin Michel. 1982).

faisant, nous voulons établir la sémiogenèse des gravures de l'*Atalanta fugiens*, c'est-à-dire modéliser le trajet sémantique de la symbolique alchimique, et en convoquer les mécanismes énonciatifs et interprétatifs. Sans oblitérer le niveau iconographique des gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous avançons que la symbolique est déjà présente dans les dimensions plastique et iconique du signe gravé. Nous voulons donc nous concentrer sur l'étude des signes gravés de l'*Atalanta fugiens*, et particulièrement sur l'imbrication des signes plastiques et iconiques, parce que celle-ci engendre le mode d'énonciation de la symbolique et participe à l'élaboration de son trajet sémantique. Nous pourrions alors dégager un modèle à même d'expliquer les fondements sémiotiques des différents types de figurations (mimétiques et / ou complexes) et de démontrer leur rôle dans le processus de symbolisation des images. Ainsi structurée, notre analyse sémiotique présentera une nouvelle manière d'appréhender les gravures alchimiques selon les mécanismes interprétatifs engagés, ce qui permettra de restaurer les savoirs et de recouvrer le sens d'une symbolique que d'aucuns considèrent parfois aujourd'hui en désuétude. Cependant, le lecteur ne doit en aucune façon s'attendre à voir les secrets alchimiques révélés. Si notre modèle détermine le fonctionnement de la symbolique alchimique, son but n'est pas d'en percer les secrets. En cela, notre lecture des gravures de l'*Atalanta fugiens*, qui découle d'une compréhension poussée³⁹ de la philosophie alchimique, s'inscrit dans le respect de la pensée alchimique.

Le croisement des méthodes au service de l'image : l'interdisciplinarité en jeu

Les enjeux théoriques de cette thèse s'articulent autour de deux axes majeurs : la sémiotique, en tant qu'étude des systèmes de signes et de leurs significations, et la symbolique, en tant que science des symboles et de leurs interprétations. Considérons les enjeux théoriques de la sémiotique et de la symbolique, toutes deux participant pleinement à la théorisation de notre modèle et conditionnant la sémiogenèse de la symbolique alchimique. Présentons, pour chacune d'elles, les outils théoriques qui soutiennent notre argumentaire.

³⁹ Bien que profane, notre appréhension de la philosophie alchimique résulte d'attentives lectures de textes alchimiques, mais aussi de rencontres avec des représentants intègres et sincères de l'art qui n'ont d'ailleurs pas manqué de confirmer la validité de notre compréhension de l'alchimie.

La sémiotique couvre un vaste champ méthodologique qu'il nous faut préciser pour justifier notre démarche. Elle comprend des modèles variés et parfois antagonistes qui prouvent qu'au sein même de sa spécialité, elle est hétérogène. Les écoles de pensée, selon leur provenance (étatsunienne, québécoise, belge, française ou italienne⁴⁰) et / ou la nature de leur corpus (textuel ou visuel), se déclinent en différentes familles que nous aurons l'occasion de circonscrire afin de justifier les axes théoriques de cette thèse. Travaillant à partir d'un corpus d'images, nous choisissons d'utiliser les modèles sémiotiques ayant spécifiquement conceptualisé celles-ci. Nous recourrons alors aux thèses énoncées par Fernande Saint-Martin, par le Groupe μ et par Jean-Marie Floch pour statuer sur le rôle des variables plastiques dans les images de l'*Atalanta fugiens*, sur leur pertinence dans la constitution du niveau iconique et sur leur influence dans l'énonciation de la symbolique alchimique. La dimension iconique sera quant à elle essentiellement modalisée grâce aux concepts identifiés par Umberto Eco et le Groupe μ . À partir des réflexions amorcées par ces sémioticiens, nous déterminerons les stratégies plastiques et iconiques engagées dans les images de l'*Atalanta fugiens* et élaborerons le premier niveau de notre modèle sémiotique en proposant une typologie des iconicités. Nous verrons que celle-ci définit plusieurs formes de figurations (mimétiques et/ou atypiques) qui engagent, au niveau de la dimension symbolique, des niveaux interprétatifs variés.

La symbolique se constitue par l'étude des symboles. Sa difficulté ne provient pas de sa définition étymologique, mais de celle des symboles eux-mêmes. En effet, il est difficile de s'entendre sur le sujet. Les encyclopédistes et les dictionnaristes s'enlisent dans des démonstrations peu convaincantes, car la notion de « symbole » est polysémique et parfois confuse. En toute rigueur, le symbole est un médiateur entre un sens littéral et un sens figuré. Il institue un processus herméneutique complexe et singulier fondé à partir de paramètres transcendants et pluridimensionnels. Transcendant, le symbole questionne le saisissable de l'insaisissable. Pluridimensionnel, il dévoile les structures de l'imaginaire grâce à l'imbrication de différents espaces sémantiques. Par-delà ces généralités épistémologiques,

⁴⁰ Nous limitons notre énumération aux sémiotiques qui seront utilisées dans la thèse.

les cadres théoriques du symbole posent problème. En adoptant une démarche interdisciplinaire inspirée de la sémiotique (Charles S. Peirce), de la phénoménologie (Paul Ricœur) et des théories de l'imaginaire (Gilbert Durand), nous donnerons une définition du symbole, donc du symbolique représenté dans les gravures de l'*Atalanta fugiens* et de son fonctionnement dans les gravures. Nous constaterons que le processus de symbolisation se décline en différents niveaux interprétatifs, ce qui nous amènera aussi à dégager une typologie des symbolicités⁴¹.

Amorce d'une réflexion

Les gravures de l'*Atalanta fugiens* présentent une symbolique audacieuse que nous voulons examiner minutieusement en élaborant un modèle permettant de comprendre les modalités sémiotiques de l'image et ses rôles dans le processus de symbolisation de la logique alchimique. Nous proposons un travail conceptuel singulier qui expose un modèle combinatoire. Dans une perspective descriptive et interprétative, nous conjugons sémiotique et symbolique pour saisir le trajet sémantique d'images alchimiques mimétiques et / ou atypiques. Étant donné la nature de la symbolique de notre corpus, il semble primordial de procéder avant toute démarche analytique à un examen épistémologique exhaustif de l'alchimie. Cette thèse ouvrira donc sur un premier chapitre traitant principalement de l'alchimie. Ce faisant, nous voulons d'emblée cerner notre objet d'étude en proposant une analyse définitoire thématique explicative et objective. L'alchimie, en tant qu'art, science et philosophie⁴², est complexe et fascinante : le raisonnement de sa logique présente une réflexion sur la compréhension du monde laquelle, n'étant pas destinée à tous, est mussée par

⁴¹ La symbolité des images qualifie les modalités énonciatives du processus de symbolisation des images.

⁴² Le lecteur pourrait être surpris de constater que nous convoquons l'alchimie tantôt comme science, tantôt comme art. Les deux terminologies ont en commun de signifier l'ensemble des connaissances et des règles dans un domaine spécifique qui, dans la thèse, est celui de l'alchimie. Le mot « science », tiré du latin *scire*, désigne le savoir et, dès le XII^e siècle, mentionne le savoir-faire que procurent les connaissances. En ce sens, il devient synonyme du mot art qui, dès le X^e siècle, dérivé du latin *ars* et *artis*, et signifie, au X^e siècle, science et savoir pour ensuite définir plus spécifiquement une méthode ou un moyen. Ainsi, dès l'époque médiévale, les adeptes utilisaient indifféremment les mots « art » et « science », et c'est dans le respect de cette terminologie qu'à notre tour que nous l'utiliserons pour parler des savoirs et des connaissances alchimiques.

une symbolique audacieuse. Pour comprendre les intentions de cette philosophie, nous débiterons notre recherche en énonçant les assises originelles de l'alchimie des points de vue étymologique, historique, religieux et philosophique et remarquerons que chacune pose les préceptes d'une philosophie alchimique complexe. L'alchimie est un procédé transmutatoire qui agit autant sur les règnes minéral, végétal et animal. À l'image de la Nature, l'alchimiste, selon des enseignements secrets, allie corps, âme et esprit pour réaliser la perfection de l'art, l'*or philosophal*. Parce qu'elle détient des savoirs mystérieux et qu'elle prétend à la quintessence divine, l'alchimie a été successivement jalousée et condamnée. Durement jugée par la société, la royauté et la religion et comparée à toutes formes d'escroqueries, elle a connu au cours de l'Histoire des heures difficiles, mais les adeptes ont continué à pratiquer leur art dans l'ombre. C'est dans les périodes historiques les plus conflictuelles que l'alchimie trouve ses moments de gloire les plus intenses, en témoigne sa situation au XVII^e siècle. Marqué par de profonds bouleversements socio-politiques et religieux, le « Grand siècle » connaît une période féconde dans le milieu des arts qui voit naître nombre de nouvelles idées. Dans ce contexte, le statut de l'image est redéfini, favorisant l'émergence d'un nouveau genre artistique : l'emblème. Les alchimistes ont su profiter des subtilités de ce procédé pour affirmer la complétude de leur art tout en en préservant les secrets sous la forme d'une symbolique absconse. Dans cette mouvance, Michael Maier produira un livre d'emblèmes magistral, l'*Atalanta fugiens* et rendra ainsi hommage à une alchimie traditionnelle alors en proie à des changements majeurs. Certes, les images de l'*Atalanta fugiens* sont esthétiquement belles et iconographiquement significatives, mais leur richesse s'inscrit surtout dans la complexité d'un langage symbolique qu'elles présentent sous la forme de figures tantôt conformes et habituelles, tantôt complexes et étranges. Ces représentations sont la clé de la compréhension de la philosophie alchimique. En procédant à l'analyse des variables plastiques et iconiques qui les modèlent, nous parviendrons à la saisie herméneutique de leur symbolique.

Nous consacrerons le deuxième chapitre à la présentation des théories sémiotiques servant à modaliser les images gravées de l'*Atalanta fugiens* et, pour ce faire, nous dresserons un état des lieux de la sémiotique. Nous procéderons à un historique du statut du signe au XVII^e siècle parce que l'œuvre de Michael Maier naît dans un siècle qui marque la naissance

du mot « sémiotique » avec les travaux de Jean Poinot (1589-1644) et de John Locke (1632-1704) et qui observe les premières considérations sur le signe en termes d'images avec les travaux de Giordano Bruno (1548-1600). Malgré la pertinence des thèses de Jean Poinot et de John Locke sur le concept de signe, les deux philosophes n'incluent pas la dimension visuelle dans leurs réflexions. Nous observerons que c'est du côté des théories de l'imaginaire qu'il faut nous tourner pour trouver plus de données sur cette question. Giordano Bruno apporte des éléments de réflexion particulièrement judicieux au sujet de l'image en créant une typologie de signes apte à en représenter les mécanismes dans l'imaginaire. Nous verrons d'ailleurs que les thèses qu'il énonce ne sont pas sans rappeler celles qui seront formulées par Charles S. Peirce (1839-1914) plusieurs siècles plus tard. Au demeurant, ce n'est qu'au XX^e siècle que des théoriciens comme Ferdinand de Saussure (1857-1913), Louis Hjelmslev (1889-1965) et Charles S. Peirce produisent des sémiotiques du signe. La sémiotique visuelle, systématisée plus tard encore, s'inspirera de ces modèles généraux, mais s'en démarquera pour structurer des énoncés théoriques appliqués au corpus visuel. Quelques analyses sémiotiques ont déjà abordé la philosophie alchimique (Umberto Eco⁴³, Donald Maddox⁴⁴ et Claude Zilberberg⁴⁵) ou effleuré les gravures de l'*Atalanta fugiens* (Ursula Szulakowska⁴⁶ et Gyorgy E. Szonyi⁴⁷). Les premières n'abordent pas l'aspect plastique et visuel de la sémiotique et les secondes présentent des analyses sommaires et peu convaincantes. Compte tenu de l'insatisfaction théorique suscitée par ces études, nous nous distinguerons de leur démarche et engagerons les thèses formulées par des sémioticiens visuels dans la mesure où ils mènent une réflexion sur les éléments plastiques et iconiques du signe visuel structurant le trajet sémantique des images. Du côté du signe plastique, nous

⁴³ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, [1990] 1992.

⁴⁴ Donald Maddox, « *Aurora Consurgens* : opérations et initiation dans la Quatrième Parabole », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, Milan, Bompiani, n° 64, janvier-avril 1993, p. 1-23.

⁴⁵ Claude Zilberberg, « Tris et mélanges dans la Quatrième Parabole », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, Milan, Bompiani, n° 64, janvier-avril 1993, p. 25-65.

⁴⁶ Ursula Szulakowska, « The Semiotic Structures of Renaissance Alchemical Imagery », in *The Alchemy of Light. Geometry and Optics in Late Renaissance Alchemical Illustration*, Leiden, Boston, Köln, Ed. Brill, 2000.

⁴⁷ Gyorgy E. Szonyi, « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier's Alchemical Emblems », in *Mundus Emblematicus : studies in neo-latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 2003.

convoquerons les réflexions du Groupe μ , de Jean-Marie Floch et de Fernande Saint-Martin, parce qu'ils ont proposé des modèles qui, bien que généraux, nous permettent de dégager une sémiotique plastique appropriée aux images de l'*Atalanta fugiens*. Réalisées grâce à la technique de gravure au burin, celles-ci donnent à voir des traits et des lignes qui s'entremêlent et, de ce fait, organisent des agrégats de textures et de couleurs. Selon leur vectorialité, leur dimension, leur épaisseur, traits et lignes modalisent l'espace pictural de rythmes langoureux et / ou saccadé, courts et / ou longs, participent à l'agencement d'effets de sens et de profondeur, et sont aussi impliqués dans la formation iconique. Dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, l'iconicité se constitue des combinaisons figuratives opérant tantôt une stratégie de ressemblance, tantôt une stratégie de dissemblance, qui nous obligent à questionner les cadres théoriques de cette iconicité. À partir des thèses proposées par Charles S. Peirce et par Charles Morris sur cette question, quelques sémioticiens ont amorcé des réflexions sur le phénomène d'iconicité dans le corpus visuel. Dès le début des années 1970, Umberto Eco ouvre un débat sur le concept de ressemblance en reprenant la notion morissienne d'« échelle d'iconicité » établissant une gradation de la reconnaissance iconique à partir de laquelle il formule l'idée de « code de reconnaissance ». Dès lors, le sémioticien italien présente une reformulation du concept de signe iconique, en élaborant les concepts de *ratio facilis* et de *ratio difficilis*, ceux-ci permettant, selon lui, de résoudre les problèmes de la démarche peircéenne. De son côté, le Groupe μ instaure un modèle du signe iconique servant à expliquer le fonctionnement des règles transformationnelles qui opèrent le passage entre trois instances : le signifiant, le référent et le type. Les deux modèles convoqués, celui du Groupe μ et celui d'Umberto Eco, travaillent différents aspects de la dimension iconique que nous utiliserons pour dégager le fonctionnement des modalités iconiques dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Leurs analyses ont guidé nos réflexions jusqu'à la théorisation d'une typologie des iconicités (*iconicité visuo-typée normative*, *iconicité visuo-typée déviante* et *iconicité encyclopédique*), chaque iconicité statuant sur un type figuratif particulier. Par exemple, selon que nous voyions la représentation d'un potier, d'une femme lavant du linge, d'un homme sans pied ou d'un hermaphrodite, les modalités iconiques engagées ne seront pas les mêmes et, de ce fait, ne généreront pas le même trajet sémantique de processus de symbolisation.

Élaborer le trajet sémantique de la symbolicité nécessite avant tout de savoir quel type de symbole est convoqué dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. En nous concentrant sur l'étymologie du mot et sur les définitions fournies par divers dictionnaires et encyclopédies, nous démêlerons la situation et démontrerons que la difficulté provient d'une ambiguïté de termes : le symbole est-il un signe ou une fonction du signe ? La position de la sémiotique, ou du moins des sémiotiques, nous permettra de signaler que, selon la tradition française (Ferdinand de Saussure) ou américaine (Charles S. Peirce), les déductions ne sont pas les mêmes. Si l'école française rejette le symbole de son point de vue sémiotique, l'école américaine l'accepte. En nous inspirant du modèle peircéen, mais aussi d'autres démarches théoriques telles que la phénoménologie et les théories de l'imaginaire, nous serons en mesure de modaliser notre conception du symbole. De fait, nous expliquerons que le symbole donne à penser (Paul Ricœur) parce qu'il génère un renvoi sémantique entre deux signifiés qui, selon nous, peut s'opérer « *ad infinitum* » (Charles S. Peirce) et, de ce fait, peut produire une myriade de sens, donc une globalité sémantique (Gilbert Durand). Une fois, notre définition établie, nous examinerons le fonctionnement de la symbolique alchimique et verrons que cette dernière se compose de différents niveaux interprétatifs conditionnés par l'imbrication de trois modalités que nous nommerons « typologie des iconicités », « échelle de symbolicité » et « espaces narratifs ». En effet, selon la nature de l'iconicité (*visuo-typée normative*, *visuo-typée déviante* ou *encyclopédique*), nous démontrerons que la représentation picturale renvoie à un espace narratif spécifique tributaire de diverses références (mythologique, alchimique, sciences de la nature, physique, astronomie, etc.). La relation analogique opérée entre le motif iconique représenté et le contenu symbolique est conditionnée par l'espace narratif engagé. Elle enclenche alors un trajet sémantique plus ou moins complexe mettant en évidence une échelle de symbolicité. Ces trois modalités s'imbriquent selon un ordre précis avec les autres pour donner lieu à trois types de symbolicité : la *symbolicité visuo-typée normative*, la *symbolicité visuo-typée déviante* et la *symbolicité encyclopédique*. Ces dernières portent les mêmes qualificatifs que les iconicités parce que, dans le processus de symbolisation, elles leurs sont intimement liées. Nous systématiserons les fondements de notre démarche en réalisant une analyse thématique. En plus de présenter une application de notre modèle, l'analyse en démontrera la pertinence et l'efficacité dans la compréhension de la symbolique alchimique. Pour rendre compte des

stratégies plastiques et iconiques engagées aussi bien dans la typologie des iconicités que dans le processus de symbolisation des symbolicités, nous allons étudier des gravures qui contiennent un même thème, l'*altérité sexuelle*. Thème fondateur de la philosophie alchimique, car principe d'union des opposés, l'*altérité sexuelle* se manifeste sous diverses formes engageant systématiquement un des processus de symbolisation, et par conséquent une des trois symbolicités. À partir de ce thème, nous démontrerons comment les stratagèmes iconiques, mais aussi plastico-iconiques, conditionnés par la nature plus ou moins secrète du principe alchimique représenté sous les traits de l'*altérité sexuelle*, déclenchent dans ces images les différents processus de symbolisation.

Examiner les gravures alchimiques sous l'angle de la sémiotique nous permet d'établir la sémiogenèse de la symbolique alchimique à partir des variables visuelles (plastiques et iconiques) du signe gravé. Imbriquées, elles dessinent une iconographie du visible et l'invisible qui génère des figures iconiques normatives et déviantes exhibant différents effets de sens. Ceux-ci dévoilent la complexité d'une symbolique qui stratifie une philosophie, une science et un art complexes.

CHAPITRE I

CLAIR-OBSCUR SUR LA PHILOSOPHIE ALCHEMIQUE ET LES EMBLEMES DE L'*ATALANTA*

FUGIENS : LEÇON DE CHOSES¹

L'objectif de ce chapitre est de déterminer les enjeux de la science alchimique, appelée aussi art ou philosophie, et de proposer une définition pour mieux saisir la portée de sa symbolique. Souvent évoquée comme un processus fallacieux, l'alchimie est catégorisée, dans l'imaginaire collectif, comme une escroquerie, une tromperie, une duperie. Nonobstant les présomptions de la collectivité concernant la légitimité de l'alchimie, il n'est pas question de profiter de cette thèse pour ouvrir un débat sans fin concernant sa validité, encore moins de lever le voile sur ses arcanes. Toutefois, nous démontrerons que l'alchimie dite traditionnelle, car il s'agit bien de celle-ci que nous décrivons dans la thèse, est une science rationnelle déterminée par des principes fondés sur les lois de la Nature.

Le mot « alchimie » est attesté au XII^e siècle par le radical arabe *al-kimiya*. Il provient de deux racines grecques qui, bien que différentes, lui confèrent une globalité de sens en présentant des acceptions qui attestent des enjeux épistémologiques de l'art et la dessinant comme une pratique avérée. En revanche, les récits légendaires et historiques relatent des histoires de trahison et de punition divine développant un imaginaire de crainte et de méfiance qui vient défaire la validité de l'alchimie. Au lieu d'être légitimée par des récits historiques, l'alchimie est malmenée par des récits inquiétants. Pourtant, dans sa pratique, l'alchimie traditionnelle est un procédé rationnel qui s'inspire des modèles identifiés par les

¹ Démarche scientifique identifiée par la pédagogue Marie-Pape Carpentier en 1867 dont l'objectif est de rendre compte d'une série d'observations sur un phénomène.

grands philosophes de l'Antiquité. À l'image de Platon, Aristote et Démocrite, l'alchimiste est à l'écoute du fonctionnement de la Nature parce que celle-ci dispose de tout ce qui est nécessaire pour réaliser les plus belles choses. Elle contient ainsi l'essence de l'art, c'est-à-dire la *matière première* que tout alchimiste doit trouver pour ensuite la purifier jusqu'à ce qu'elle devienne *pierre philosophale*. Les procédés alchimiques semblent simples, or il ne faut pas se méprendre : les savoirs alchimiques ne sont pas destinés à tous, seuls les initiés peuvent en bénéficier. Parce qu'ils prétendent parvenir aux plus grandes choses de la vie et parce qu'ils sont secrets, nous verrons que ces savoirs suscitent l'intérêt de nombreuses personnes en quête de perfection, d'argent ou encore de spiritualité. Les ecclésiastiques et les souverains sont certainement ceux qui, au fil des siècles, ont le plus interrogé la validité des résultats obtenus sans pour autant s'accorder systématiquement sur la position à adopter. D'ailleurs, l'alchimie a souvent été en porte à faux face à l'ordre établi par l'Église et l'État. Au XVII^e siècle, alors que l'Europe subit des bouleversements socio-politiques et religieux majeurs, l'alchimie trouve une nouvelle vitalité dans les rangs de la société, notamment par le biais d'un nouveau genre artistique : l'emblème. Michael Maier (1568-1622) investit la technique de l'emblème pour donner une nouvelle dimension à la symbolique alchimique. L'adepte allemand, féru d'arts et de sciences, diplômé en médecine, pénètre l'intellect et les sens en proposant des emblèmes alliant texte, image et musique et réalise en 1617 une œuvre parfaite : *Atalanta fugiens*.

I.1 Histoire des origines de l'alchimie

Les analyses étymologiques du mot « alchimie » signalent une historicité culturelle variée qui rend compte d'une disparité étymologique complexe. Contrairement à ce que nous pourrions penser, cette hétérogénéité ne vient pas instaurer un flou dans la définition de l'alchimie. L'étymologie grecque, qu'elle soit savante ou populaire, présente une facette de l'alchimie qui, jointe ensemble, propose l'acception la plus complète. Ainsi, la globalité des

étymologies crée une unité définitoire et établit le champ d'investigation de l'art d'Hermès². De surcroît, les assises originelles sont d'autant plus complexes que les adeptes ne font pas systématiquement référence aux mêmes récits. Peut-être les alchimistes jouent-ils sur cet imbroglio pour protéger les secrets de leur art. Dès lors, le rassemblement des différentes définitions étymologiques ne crée plus une unité, tel que mentionné, mais produit un désordre qui suscite une inquiétude chez les profanes. Donc, deux situations se dégagent : soit la disparité étymologique façonne une globalité définitoire, soit elle produit confusion définitoire. Voyons comment ces deux postulats se modalisent.

I.1.1 Des étymologies populaire et savante

Nous ne saurions parler des origines de l'alchimie sans commencer par l'étymologie du mot « alchimie ». « Alchimie » provient, au XII^e siècle, du mot arabe « el-kimy » ou « al-kimiya » grâce à l'ajout de l'article *el / al* à l'adjectif égyptien *kam-it* ou *kem-it*. Mais il faut toutefois préciser que l'origine du terme émane, au début de notre ère, des deux racines grecques : *chēmeia* et *chymia*.

La racine grecque *chēmēia* (*chēmeia*) ou *chēmia* (*chēmia*), utilisée pendant des siècles dans les milieux populaires par les ouvriers métallurgistes, dérive du radical égyptien *chem*, orthographié également *kmt*. C'est probablement en référence à la couleur de la terre

² Tout au long de notre thèse, nous utiliserons indifféremment les expressions « philosophie hermétique » et « art d'Hermès ». Notons d'abord la confusion sémantique qui est faite entre le nom commun « hermétisme » et l'adjectif « hermétique ». Le mot « hermétisme » est un néologisme de la fin du XIX^e siècle, qui désigne l'ensemble des doctrines attribuées au dieu Hermès Trismégiste. Son application s'étend au domaine de l'astrologie, de la médecine, de la magie, de l'alchimie, de la philosophie et de la théologie. Toutefois, l'adjectif hermétique, déjà présent dans les langues classiques, était utilisé pour parler de ce qui était en rapport avec le Grand Œuvre alchimique. Dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*, Dom Antoine-Joseph Pernety justifiait en 1787 la synonymie des termes en évoquant la filiation mythologique de l'alchimie : « La science Hermétique reconnaît Hermès pour son propagateur, et quelques-uns le regardent comme le premier qui y ait excellé ; ce qui lui a fait donné son nom. Le grand art, la philosophie *Hermétique*, le Grand Œuvre, l'ouvrage de la *pierre philosophale*, le magistère des Sages, sont toutes expressions synonymes de la science *Hermétique* » (Dom Antoine-Joseph Pernety, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Delalain-lainé, 1787, p. 151.)

d'Égypte que les métallurgistes définirent leur activité par le terme *chem* (ou *kmt*), ce dernier signifiant « noir ». D'ailleurs, le mot « noir » prend toute son importance dans l'alchimie, car il est employé pour parler du premier stade du processus opératif : l'œuvre au noir. La nature du lien entre l'alchimie et la métallurgie s'impose donc par la signification du radical égyptien utilisé (*chem / kmt*), mais nous ne devons pas pour autant conclure une filiation directe entre l'alchimie et la métallurgie. Si toutes deux sont proches grâce au travail des métaux, les objectifs demeurent très différents. Et, en aucun cas, le métallurgiste se targuera de parfaire les métaux.

La racine *chymia* est, quant à elle, utilisée dans les milieux savants. Selon l'historien Jack Lindsay, elle pourrait être rattachée à « *chéēin* », qui signifie « verser » ou « laisser couler », lui-même dérivé de *choaneuein* soit « couler dans un moule » ou « fondre », et à « *chyma* » qui renvoie à « ce qui est versé ou s'écoule, un liquide »³. Cette étymologie convoque deux concepts : celui de changement d'état et celui de déversement. Le mot grec *chyma* se voit attribuer une autre signification qui s'inscrit toujours dans la mouvance alchimique dans la mesure où, au III^e millénaire av. J.-C., il signifie également « lingot » ou « barre d'or ». Forte de ces analyses étymologiques, l'adéquation entre la fonte des métaux et le travail de l'or et, par conséquent, entre l'alchimie et la métallurgie est indéniable. Mais si *chyma* réfère dans le discours savant au « travail du métallurgiste ou de celui qui réalise les alliages⁴ », il n'a pourtant à l'époque aucune parenté étymologique avec la branche des métallurgistes ou des chercheurs de minerais. En ce sens, les philosophes grecs ne prétendent pas être des métallurgistes ou des chercheurs de minerais. Nous devons donc apporter une précision sur le contexte et la manière dont les philosophes grecs employaient les termes suivants : *metalleia*, *metallon* et *metalloiôsis*.

³ Jack Lindsay, *Les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*, coll. « Gnose », Monaco (Le Rocher), Jean-Paul Bertrand Éditeur, [1970] 1986, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 81.

Platon utilisait (...) *metalleia* en ce qui concerne la recherche des minéraux ou de l'eau. (...) Hérodote connaissait le terme *metallon*, et l'employait pour les mines ou pour les carrières, mais ce n'est qu'au I^e ou II^e siècle après J.-C. que des textes l'emploient au sens de minerai. Il est difficile de dire à quel moment le vocable *metalloiôsis* fut utilisé pour la première fois en ce qui concerne le processus de transformation de la métallurgie. Ce terme signifie « modification vers un autre état ».⁵

Le mot *chymia* a été convoqué jusqu'ici comme un processus de changement d'état⁶ des métaux. Or, il endosse une autre acception, plus végétale cette fois, dérivée de l'étymologie *chéein*. La paternité de *chymia* à *chéein* a donné naissance aux mots *chyma*, *chymos* et *chylos*, lesquels renvoient à des processus chimiques relevant de manipulations liquides de nature végétale. « Il semble donc qu'un lien étroit existait entre le métal en fusion et le suc végétal dans les termes grecs dérivés de *chéein* ; un lien entre les processus métallurgiques et digestifs.⁷ » Ces processus digestifs se manifestaient sous la forme de potions, de liquides et de drogues à caractères magiques dont le rituel matérialisait une volonté manifeste de changement, de transcendance, de résurrections et de transmutations. Bien que Jack Lindsay ne soit pas convaincu par la filiation étymologique des mots *chymo-chylos-chyma* à *chymia*, il ne peut toutefois renier une affinité lexicale entre eux. En effet, l'analyse lexicologique de *chymia* révèle la prépondérance d'un changement d'état, autant qu'il procède d'un état solide (les métaux) que d'un état liquide (potions, drogues, etc.).

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ Insinuant le changement de l'état solide à l'état liquide.

⁷ Jack Lindsay. *op. cit.*, p. 87.

(...) en l'absence de preuves étymologiques plus précises, il serait hasardeux de dériver *chêmeia-chymia* de *chymos* plutôt que de *chyma*. Mieux vaut supposer que lors des dernières étapes, les hommes n'établissaient pas de différence précise entre l'extraction du suc, la fusion et l'alliage. C'est-à-dire que tous les processus étaient perçus comme présentant des analogies profondes qui en faisaient les expressions mêmes d'un processus de transmutation en dernier recours. C'est ainsi que *chymos*, *chylos* et *chyma* sont des termes ayant pour origine commune l'idée présente dans *chéein*, « verser » (...) Il est probable que le terme métallurgique *chyma* domina donc la formation du terme *chêmeia-chyma* appliqué à l'activité chimique, ainsi que les influences du *km* égyptien.⁸

Finalement, la diversité sémantique qui découle des analyses étymologiques, qu'elles soient populaires ou savantes, unifie quelques fondements de l'alchimie que nous définirons plus substantiellement dans la deuxième section de ce chapitre. Si l'hétérogénéité étymologique cimente différentes caractéristiques de l'alchimie pour valoriser un art complet, la disparité des légendes et des récits historiques dissipe l'harmonie de la philosophie hermétique et nourrit un imaginaire collectif de figures de trahison, de punition, de bannissement et de crainte.

I.1.2 Une généalogie hétérogène : origines mythiques et historiques

Pour le sens commun, la notoriété de l'alchimie est douteuse. Énigmatique, elle inquiète par ce qu'elle cache. Mais au-delà des arcanes que nous définirons par la suite, la rationalité de l'alchimie a souvent été mise en défaut par le lourd héritage de ses origines. Mythiques, légendaires et même historiques, celles-ci prennent leurs sources dans des récits inquiétants et révèlent des genèses « maudites », imprégnées de stéréotypes archétypaux⁹ de transgressions et de punitions. La réminiscence de ces sources attise l'inquiétude des profanes à l'encontre de l'alchimie et crée des préjugés, encore investis par la population, réduisant la légitimité et la rationalité de l'art d'Hermès.

⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁹ Le mot « archétype » est généralement entendu selon l'acception jungienne et ainsi renvoie à la structure mentale qui modalise l'ensemble des processus psychiques de l'être humain. Dans le cas présent, l'archétype fait référence à son sens étymologique grec *arkhetupon* qui dérive du latin *archetypum* et signifie « modèle primitif ». En ce sens, l'archétype est une image représentative forte, établie, singulière et reconnaissable. Tout au long de notre thèse, il sera important de pouvoir faire la distinction entre les deux selon le contexte.

Telle que mentionnée ci-dessus, l'alchimie est également appelée « art d'Hermès », et ce, en référence au dieu Hermès, reconnu selon la légende grecque comme le fondateur de l'alchimie. Considéré tantôt comme un personnage historique tantôt comme un personnage mythique, celui-ci s'est vu attribuer trois grandes figures au cours de l'Histoire : gréco-romaine (Hermès-Mercure), égyptienne (Thot) et égypto-arabe (Hermès Trismégiste). Fils de Zeus et de Maïa, grande mère des cabalistes, Hermès-Mercure est le dieu grec le plus habile, le plus subtil et le plus astucieux. Messager des dieux et protecteur des voleurs, il est également connu pour être l'inventeur de l'écriture et de la science. À cet effet, Hermès détient la Connaissance. Alerté et gracieux, il est représenté avec des sandales ornées d'ailes et tenant à la main son attribut majeur – le caducée¹⁰. D'ailleurs, l'intellectuel français René Guénon (1886-1951) reconnaît dans l'explication mythologique de la formation du caducée un *vade-mecum* de la philosophie alchimique.

(...) Mercure [Hermès] vit deux serpents qui se battaient (figure du chaos), et (...) il les sépara (distinction des contraires) avec une baguette (détermination d'un axe suivant lequel s'ordonnera le chaos pour devenir le Cosmos), autour de laquelle ils s'enroulèrent (équilibre des deux forces contraires, agissant symétriquement par rapport à l'« Axe du monde »).¹¹

Les Égyptiens le nommaient Thot ou Toout. Ils reconnaissaient en lui le maître de tous les savoirs occultes et l'inventeur de la parole et de l'écriture (profane et sacrée). Hermès-Thot remplissait également la fonction de scribe des dieux. Et la racine égyptienne du nom « Thot » lui confère une parenté avec l'alchimie par une double acception, car « Thot » signifie « dans un premier cas mêler, adoucir par le mélange ; dans le deuxième rassembler

¹⁰ Le caducée, emblème d'Hermès, se compose d'une baguette autour de laquelle s'enroulent deux serpents dans un sens inversé. Les auteurs du *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, définissent le caducée de la manière suivante : « Elle [la baguette] équilibre ainsi les deux aspects, gauche et droit, diurne et nocturne, du symbole du serpent. Le serpent possède ce double aspect symbolique : l'un, bénéfique, l'autre maléfique, dont le caducée présente, si l'on veut, l'antagonisme et l'équilibre (...) l'enroulement final autour de la baguette réalisant l'équilibre des tendances contraires autour de l'axe du monde, ce qui fait parfois dire que le caducée est un symbole de *paix* » (*Dictionnaire des symboles : mythes, rêves coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, coll. « Bouquins », Paris, Robert Laffont et Jupiter, [1969] 2000, p. 153.)

¹¹ René Guénon, *La grande triade*, coll. « Tradition », Paris, Gallimard, [1948] 1957, p. 49.

en un seul¹² ». En ce sens, l'étymologie du mot rend compte d'un processus d'unification que nous définirons ultérieurement comme un des fondements de l'alchimie. La personnification égypto-arabe se voit ajouter l'épithète *trismégistos* qui signifie le « très grand », c'est pourquoi on attribue traditionnellement à Hermès Trismégiste la paternité de l'alchimie.

Dans *La voie hermétique*, Françoise Bonardel stipule que la figure alchimique d'Hermès est une figure protéiforme dont l'influence spirituelle est conceptualisée par la synthèse des trois personnages mythiques.

(...) Thot-Hermès-Trismégiste fut avant tout le messager et le médiateur de l'invisible, le prophète et le sage païen, qui prolongeant à sa manière la filiation mythique d'Adam, engageait tout homme à retrouver en soi la Nature parfaite de l'Homme primordial en entamant le cycle de la régénération spirituelle initié par la révélation hermétique ; rénovation que la tradition alchimique occidentale assimilera à la transmutation de la « matière » mercurielle.¹³

La combinaison des trois Hermès produit une figure hybride que les alchimistes ont investie pour légitimer leur art. En ce sens, l'amalgame produit une sorte de vagabondage mnésique qui alimente le caractère énigmatique de l'alchimie. Cette figure tripartite est le fruit de l'imaginaire lorsqu'elle s'inscrit dans le mythe, et de l'histoire lorsqu'elle fait état du récit du prophète païen. Par conséquent, réel et imaginaire ne font qu'un ; ils interagissent en opérant un transfert de l'un à l'autre.

Dans sa définition de l'alchimie, le philosophe et historien des sciences français René Alleau utilise la légende du prophète juif Chémès¹⁴ pour expliquer la transposition réel /

¹² Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, coll. « Études supérieures ». Paris, Bordas, 1969, p. 348.

¹³ Françoise Bonardel, *La voie hermétique*, Paris, Dervy, 2002, p. 24.

¹⁴ Selon l'alchimiste alexandrin Zosime de Panopolis, les origines de l'alchimie datent de l'époque du prophète juif Chémès, c'est-à-dire du IV^e siècle apr. J.-C. Selon les légendes, Chémès aurait rédigé des lois sur la Nature et des révélations occultes sur les métaux, les teintures et les bijoux dans un livre intitulé *Chéma*. D'ailleurs, le titre du livre n'est-il pas proche des étymologies grecques précédemment mentionnées ?

imaginaire. Selon lui, le transfert n'aboutit pas à une cohésion des récits, il engendre plutôt une dispersion sémantique et devient une stratégie de déroutage dont le but ultime est de confondre le lecteur non initié. Une telle stratégie éparpille le lecteur qui ne parvient pas à la certitude d'avoir saisi l'origine de l'alchimie. René Alleau explique ce phénomène par un manque de connaissance générale. Ainsi parle-t-il de l'histoire de Chémès.

Cet auteur [Chémès], selon un procédé fréquent dans la littérature hermétique, voile ainsi une précieuse indication philosophique par un fait pseudo-historique : la légende a ici son sens premier et révèle exactement « ce que l'on doit lire », c'est-à-dire ce que l'initié doit entendre. Ayant vécu longtemps à Alexandrie qui comptait alors de nombreux savants juifs, Zosime ne pouvait ignorer qu'en hébreu *Chemesch* est le nom du *Soleil*. Afin de préciser son propos, Zosime, dans ses *Instructions à Eusébie*, déclare : « Le grand Soleil produit l'Œuvre car c'est par le Soleil que tout s'accomplit ».¹⁵

Du reste, l'errance de l'esprit entre imaginaire et réalité peut convoquer un autre stratagème qui, cette fois, permet de trouver « le moyen de *féconder une erreur pour en faire surgir une nouvelle vérité*¹⁶ ». Si d'aucuns, généralement de conviction scientifique, condamnent ce qu'ils appellent une « défiguration de la vérité », les alchimistes l'envisagent, quant à eux, comme une transfiguration de sens dans laquelle le recours aux mythes et aux légendes pondère les faiblesses historiques. Ces stratégies produisent un résultat paradoxal. L'utilisation de l'imaginaire comble certaines lacunes de l'histoire et contribue à légitimer l'art d'Hermès. Ne peut-on concevoir une volonté de justifier la rationalité de l'alchimie par son inscription dans des récits fondateurs dont l'autorité ne fait aucun doute ? Pourtant, l'affiliation à différents récits est déconcertante et déroutante. Comment avérer l'authenticité d'une origine lorsque celle-ci s'actualise dans des récits différents ? L'imprécision suscitée a l'effet d'une échappatoire qui sera habilement utilisée pour servir une philosophie dont l'opacité exégétique est maintenant introduite. Et, les nébulosités mythico-historiques des genèses alchimiques cautionnent l'occultisme dont elles sont imprégnées.

¹⁵ René Alleau, « Alchimie », in *Encyclopaedia universalis*, Paris. Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 700.

¹⁶ Françoise Bonardel. *op. cit.*, p. 85.

Dans une démarche historique, l'historien des religions roumain Mircea Eliade (1907-1986) propose de remonter à la protohistoire¹⁷ pour découvrir la genèse de l'alchimie et développe une thèse intéressante dans *Forgerons et alchimistes*¹⁸. Au III^e millénaire av. J.-C., autant dans la Mésopotamie que dans l'ancienne Égypte, le rôle du forgeron est fondamental, parce qu'il maîtrise le feu. Cette maîtrise rapproche forgerons et alchimistes au point que Mircea Eliade situe les origines de la science hermétique dans le travail de la forge. Tout comme le forgeron a une relation existentielle au feu pour travailler le fer, l'alchimiste ne peut se passer de ce même feu pour opérer le passage d'un état à un autre de la matière. Aujourd'hui encore, la relation intime entre l'homme et le feu suscite autant la curiosité des non-initiés qu'un sentiment profond et ancestral de crainte. Il ne faut pas oublier que si le feu jaillit du simple craquement d'une allumette, dans la protohistoire, il était le fruit d'un rituel laborieux de frottements pratiqué par un nombre restreint de personnes appelées les « élus » ou les « initiés ». Ceux-ci détenaient un savoir secret aux yeux de ceux qui n'avaient pas la connaissance, savoir dont l'acquisition ne pouvait s'expliquer autrement que par une action du divin. De fait, le feu étant attribué à une force magico-religieuse, il permettait dans l'imaginaire des anciens de rivaliser avec les dieux. Donc la position prise à l'égard de cet élément est très paradoxale. Si, d'une part, il contribue à la vie de l'individu (se chauffer, se nourrir), d'autre part, il brûle et détruit. D'ailleurs, n'est-ce pas pour cette double fonction que le feu était souvent convoqué comme un principe divin ? Découlant originellement d'une action divine, il permet aux hommes qui le possèdent de rivaliser avec les dieux. En cela, il devient un élément de fascination et de convoitise. Mais sa possession pouvait également susciter inquiétudes, dangers et angoisses.

Nous expliquons l'appréhension du feu entre autres par une incursion mémorielle de certains mythes dans lesquels celui-ci était source de conflits. Le récit le plus révélateur, dans la mythologie grecque, est sans conteste celui de Prométhée qui, avec son frère Épiméthée, est considéré comme le créateur des animaux et des hommes. Épiméthée se concentre sur les animaux et leur distribue les belles qualités et protections que sont la force, la rapidité, les

¹⁷ La protohistoire se situe entre la préhistoire et l'histoire. Spécifiquement, elle désigne une période pendant laquelle une civilisation, quelle qu'elle soit, ne possède pas encore l'écriture.

¹⁸ Mircea Eliade. *Forgerons et alchimistes*. coll. « Homo Sapiens ». Paris. Flammarion. 1956.

plumes, les poils, les ailes, etc. Sans enveloppe protectrice, l'homme se trouve démuné des attributs nécessaires pour lutter contre les animaux et survivre dans la nature. Prométhée (dont le nom signifie « prévoyant ») se rend dans l'île de Lemnos où se trouvent les forges d'Héphaïstos (le dieu du feu). Il dérobe le feu aux dieux et le donne aux hommes pour qu'ils se protègent et survivent. Le vol du feu est sévèrement puni par Zeus qui ordonne à Héphaïstos d'attacher Prométhée sur la plus haute cime du Caucase. Enchaîné sur cette hauteur, il se fera dévorer le foie par un vautour. En regard de ce récit, le feu contient une double et paradoxale symbolique. S'il conditionne la survie de l'homme et devient sa principale arme pour vivre dans la nature, il est aussi l'instrument de sa perte.

L'inscription des origines de l'alchimie dans un processus de trahison se retrouve également dans des récits bibliques. Au III^e siècle apr. J.-C., Zosime de Panopolis propose de relire la Genèse pour expliquer les origines de l'alchimie et convoque le récit de la chute des anges. Subjugués par la beauté des femmes mortelles, certains fils de Dieu offrent à ces dernières le secret de leurs savoirs en échange de plaisirs charnels. Nous retrouvons un récit similaire dans *Le livre d'Hénoch*¹⁹ au chapitre VII, verset 1.

« Ceux-ci, » et tous les autres avec eux, prirent des femmes ; chacun en choisit une, et ils commencèrent à aller (à pécher auprès d'elles) et à avoir commerce avec elles, et ils leur enseignèrent les charmes et les incantations, et ils leur apprirent l'art de couper les racines et (la science) des arbres.²⁰

Le dévoilement de ces secrets, savoirs réservés au monde divin, fut considéré comme une trahison et les anges, tels des parias, furent proscrits du Ciel. De ce fait, « une malédiction pesait sur les connaissances interdites qui permettaient à l'homme de se faire le rival de son

¹⁹ Texte dit apocryphe, *Le livre d'Hénoch* fut écarté des références ecclésiastiques. car il explicite une série de significations cachées. des mystères inaccessibles aux profanes, mais surtout des révélations dérangelantes. Autrement dit, il n'a jamais été reconnu par l'Église comme étant canonique.

²⁰ « Chapitre VII, verset 1 », in *Le livre d'Hénoch*, trad. de François Martin, Paris. Letouzey et Ané, 1906, p. 14.

créateur²¹ » et tous ceux qui bravèrent cet interdit furent punis et chassés de l'Éden. Il est aisé de comprendre le glissement opéré entre la malédiction biblique et l'alchimie. La révélation des secrets de la Nature est source de disgrâces autant pour celui qui les détient que pour celui qui les découvre. Les détenteurs, les anges, sont bannis de l'Éden et les néophytes, les mortelles, donnent naissance aux destructeurs de l'humanité. Nous lisons dans le *Livre d'Hénoch* une description de cette progéniture funeste : « (...) celles-ci conçurent et mirent au monde de grands géants dont la hauteur était de trois mille coudées. / Ils dévorèrent tout le fruit du travail des hommes, jusqu'à ce que ceux-ci ne pussent plus les nourrir. / Alors les géants se tournèrent contre les hommes pour les dévorer.²² »

Dans les récits susmentionnés, il se dégage une constante narrative évidente : la transmission interdite des connaissances divines à des non-initiés, qu'elles proviennent d'un dévoilement ou d'un vol, est catalyseur de fléaux. Ne pouvons-nous pas reconnaître dans cette modalité archétypale une stratégie de désinvestissement, plus ou moins consciente, qui se sert de la peur de la confrontation divine pour dérouter le lecteur de l'objet de l'alchimie ? Si ce stratagème détourne l'attention des non-initiés, mal utilisé, il nuit davantage à l'alchimie. Car, en se focalisant sur les conséquences maudites, il est facile de perdre de vue l'objet de l'alchimie. Une telle attitude justifie l'ignorance dont font preuve certaines personnes à l'égard des objectifs de l'alchimie. Pour remédier à cette situation, il apparaît maintenant important de définir l'art d'Hermès.

²¹ Kurt Seligmann. *Le miroir de la magie, histoire de la magie dans le monde occidental*, Paris, Fasquelle, 1956, p. 85.

²² « Chapitre VII, verset 2, 3 et 4 », in *Le livre d'Hénoch, op. cit.*, p. 14.

I.2 Analyse heuristique de l'alchimie

La vérité se cache dans l'obscurité, et les philosophes dans leurs écrits ne sont jamais plus trompeurs que lorsqu'ils parlent ouvertement, ni plus vrais que dans leurs obscurités.

Jean d'Espagnet²³

I.2.1 L'alchimie : une philosophie, un art, une science

Mystérieuse, secrète et indicible, l'alchimie suscite un intérêt constant, des sociétés archaïques de forgerons (Mésopotamie, Asie ancienne, Inde ancienne, etc.) jusqu'aux sociétés contemporaines. Les acceptions communes la définissent comme un art de la transmutation dont la résolution est de convertir des métaux vils en métaux nobles que sont l'or²⁴ et l'argent. Aujourd'hui encore, la plupart des gens entrevoient l'alchimie comme une doctrine douteuse dont l'objectif était uniquement de créer un métal monnayable. C'est oublier que produire de l'or en vue de s'enrichir n'est pas l'ultime but de l'art d'Hermès. Et, limiter l'alchimie à cette seule démarche serait, selon Mircea Eliade, une insulte à l'intelligence comme à l'esprit des Mésopotamiens et des Égyptiens.

²³ Jean d'Espagnet, *L'œuvre secret de la philosophie hermétique*, canon 15, Paris, Denoël, [1608] 1972.

²⁴ Quelques précisions sur l'or sont nécessaires pour annihiler les différentes élucubrations qui ont donné lieu à des confusions concernant la production de l'or, à l'incrimination de l'alchimie et, par conséquent, à une aporie de cette science. L'or commercial est un alliage, soit une union par fusion de différents métaux. Les vertus d'un alliage ne sont pas bien expliquées par la science alchimique. Bernard Joly précise que « la pureté de l'or s'exprime en carats, chaque carat représentant 1/24 d'or pur contenu dans une quantité d'or. Lorsque l'or des bijoutiers est de dix-huit carats, il contient donc un quart de métaux qui ne sont pas de l'or » (*Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, coll. « École des philosophes », Paris. Librairie philosophique Vrin, 1992, p. 108). L'or issu de la nature, l'or alchimique est bien à distinguer de l'or monnayable, car il provient de la transmutation d'un métal imparfait par dissociation des impuretés qui le constituent. L'enjeu de l'adepte est d'imiter l'œuvre de la nature et de tendre vers la perfection qu'est l'or pur, fruit de la Nature arrivé à maturité.

L'Orient hellénistique avait hérité toutes ses techniques métallurgiques de la Mésopotamie et de l'Égypte, et l'on sait que, dès le XIV^e siècle avant notre ère, les Mésopotamiens avaient mis au point l'essai de l'or. Vouloir rattacher une discipline qui a hanté 2000 ans le monde occidental, aux efforts déployés pour contrefaire l'or, c'est oublier l'extraordinaire connaissance qu'avaient les Anciens des métaux et des alliages ; c'est aussi mésestimer leurs capacités intellectuelles et spirituelles.²⁵

D'aucuns se sont adonnés à cette science et plusieurs s'y sont perdus. Mais que recherchent ces hommes et ces femmes au long de tous ces siècles de labeur ? Quel est ce secret ineffable qui ne trouve d'autres manières de s'exprimer que dans l'incompréhensible symbolique ? Qu'est-ce que l'alchimie ?

Nous ne pouvons amorcer notre étude sans citer le fameux texte gravé de *La table d'émeraude*. Attesté comme texte de référence par la plupart des adeptes, il contient les principes de la tradition alchimique.

Il est vrai sans mensonge, certain & très véritable. Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. Et comme toutes choses ont été, & sont venues d'un, par la médiation d'un : ainsi toutes les choses ont été nées de cette chose unique, par adaptation. Le soleil en est le père, la lune est sa mère, le vent l'a porté dans son ventre ; la terre est sa nourrice. Le père de tout le telesme de tout le monde est ici. Sa force ou sa puissance est entière, si elle est convertie en terre. Tu sépareras la terre du feu, le subtil de l'épais doucement, avec grande industrie. Il monte de la terre au ciel, & derechef il descend en terre, & il reçoit la force des choses supérieures & inférieures. Tu auras par ce moyen la gloire de tout le monde ; & pour cela toute obscurité s'enfuira de toi. C'est la force forte de toute force : car elle vaincra toute chose subtile, & pénétrera toute chose solide. Ainsi le monde a été créé. De ceci seront & sortiront d'admirables adaptations, desquelles le moyen en est ici. C'est pourquoi j'ai été appelé Hermès Trismégiste, ayant les trois parties de la philosophie de tout le monde. Ce que j'ai dit de l'opération du soleil est accompli, & parachevé.²⁶

²⁵ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, coll. « Homo Sapiens », Paris. Flammarion. 1956, p. 150.

²⁶ Ce texte est une version française traduite par Hortulain au XIV^e siècle (URL : <http://perso.orange.fr/chrysopée/hermes/hortula.html>). La version latine s'énonce comme suit : *Verba secretorum Hermetis-Verum, sine mendacio, certum et verissimum : quod est inferius est sicut quod est superius : et quod est superius est sicut quod est inferius, ad perpetranda miracula rei unius. Et sicut omnes res natae fuerunt ab hac un are, adaptatione. Pater ejus est Sol, mater ejus Luna , portavit illud Ventus in ventre suo : nutrix ejus Terra est. Pater omnis telesmi totius mundi est hic. Vis ejus integra est si versa fuerit in terram. Separabis terram ab igne, subtile a spisso, suaviter, cum magno ingenio. Ascendit a terra in coelum, iterumque descendit in terram, et*

L'impossibilité de déterminer l'exactitude du moment où paraît ce livre est déconcertante. Sa datation, tout comme sa paternité, demeure obscure, quoique traditionnellement attribuée au dieu grec Hermès Trismégiste. Dans sa thèse de doctorat²⁷, l'historienne Heleen M. E. de Jong situe l'apparition dudit texte à l'intérieur de trois événements. Le premier est le récit biblique du Déluge dans lequel il serait attesté que, sur l'arche, Noah était déjà en possession de *La table d'émeraude*. La deuxième conjecture mentionne que Sarah, la femme d'Abraham, aurait trouvé le texte entre les mains d'Hermès Trismégiste, dans sa tombe. Plus avéré, puisqu'historique, le dernier récit attribue la découverte du texte à Albert Le Grand (1193-1280), qui l'aurait trouvé dans le Papyrus de Leyde²⁸ (III^e siècle). Une autre hypothèse énoncée cette fois par le spécialiste en alchimie Arnold Waldstein rapproche *La table d'émeraude* de « la traduction d'un texte arabe du X^e siècle, producteur lui-même d'un texte grec plus ancien remontant à Zozime, voire à la Fraternité d'Héliopolis, du II^e siècle de notre ère²⁹ ».

La confusion qui entoure la datation de *La table d'émeraude* n'invalide toutefois pas la légitimité de son contenu. Utilisé comme un « miroir cosmique³⁰ » par la plupart des adeptes, notamment par Michael Maier (1568-1622), le texte expose les principes hermétiques du magistère, soit le Grand Œuvre alchimique. Le premier principe mentionne le modèle que tout alchimiste doit suivre. L'adepte commence toujours par ce qui est à sa portée : « tout ce qui est bas, [le microcosme] est comme ce qui est en haut [le macrocosme] » et, par extrapolation, il peut proclamer que « ce qui est en haut, est comme

recipit vim superiorum et inferiorum. Sic habebis gloriam totius mundi. Ideo, fugiet a te amnis obscuritas. Hic est totius fortitudo fortis ; quia vincet omnem rem subtilem, omnemque solidam penetrabit. Sic mundus creatus est. Hinc erunt adaptaiones mirabiles, quarum modus est hic. Itaque vocatus sum Hermes Trismegistus, habens tres partes philosophiae totius mundi. Completum est quod dixi de operatione Solis.

²⁷ Heleen M. E. de Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens : Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leiden, E. J. Brill, 1969, p. 58.

²⁸ Le Papyrus de Leyde est le plus ancien manuscrit connu concernant l'alchimie gréco-égyptienne.

²⁹ Arnold Waldstein, *L'alchimie*, Paris, Artefact, 1987, p. 17.

³⁰ Françoise Bonardel, *La voie hermétique*, Paris, Dervy, 2002, p. 21.

ce qui est en bas ». C'est en s'inspirant du macrocosme, « tout ce qui en haut », que l'adepte pourra imiter la Nature et réaliser son œuvre dans le microcosme, « tout ce qui est en bas ». Dans son entrée lexicale sur l'alchimie, l'adepte français Dom Antoine-Joseph Pernéty (1716-1801) ne manque pas de mentionner que les alchimistes « connaissent la Nature et ses opérations, et se servent de ces connaissances, pour parvenir, (...) à celle du Créateur³¹ ». Autrement dit, l'alchimie est l'art d'établir des liens de résonance entre l'infiniment grand, créateur naturel de toute forme de perfection, et l'infiniment petit. Ce premier fondement est indéniablement tributaire de l'hologramorphisme³², car, « chaque partie de tout ce qui existe étant analogue et inséparable de l'univers, tout être vivant, tout minéral, est à l'image de l'univers³³ ».

Dans la pensée alchimique, la Nature est un tout englobant, la matrice génératrice des êtres vivants. C'est en son sein que les alchimistes distinguent les trois règnes animal, végétal et minéral. Dans *Traité de la nature en général*, l'alchimiste écossais du XVII^e siècle Alexandre Sethon, surnommé Le Cosmopolite, définit la Nature de la manière suivante :

³¹ Dom Antoine-Joseph Pernéty, *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Delalain-l'aîné, 1787, p. 23-24.

³² L'hologramorphisme est un « mot formé avec le préfixe *hologramme* et le suffixe *morphisme* qui signifie forme. L'hologramorphisme désigne donc tout ce qui a une *forme holographique* et en premier lieu l'univers. C'est la *configuration encodante* des physiciens ». (Léon Gineste, *L'alchimie expliquée par son langage*, Paris, Dervy, 2001, p. 175.) Pour comprendre la fonctionnalité de l'hologramorphisme, nous devons décrire les modalités de l'hologramme. L'hologramme est une photographie obtenue sur une plaque de verre grâce à un éclairage laser. Lorsque l'hologramme est traversé par la lumière laser, il se projette dans l'espace une image identique, mais en relief de la photographique. Si l'hologramme est brisé, chaque morceau reproduit l'image en relief qui était obtenue à partir de la plaque de verre. De fait, dans l'hologramme, chaque partie contient le tout.

³³ *Ibid.*

La Nature est *une, vraie, simple, entière en son être*, et que Dieu l'a faite devant tous les siècles, et lui a enclos un certain esprit universel. Il faut savoir néanmoins que le terme de la Nature est Dieu, comme il en est le principe ; car toute chose finit toujours en ce en quoi elle a pris son être et son commencement. J'ai dit qu'elle est *unique* et que c'est par elle que Dieu a fait tout ce qu'il a fait ; non que je dise qu'il ne peut rien faire sans elle (car c'est lui qui l'a faite, et il est tout-puissant), mais il lui a plu ainsi, et il l'a fait. Toutes choses proviennent de cette seule et unique Nature, et il n'y a rien en tout le monde hors la Nature.³⁴

Dom Antoine-Joseph Pernéty ajoutera dans son *Dictionnaire mytho-hermétique* publié au XVIII^e siècle que la Nature est l'œil de Dieu. « Dieu même, toujours attentif à son ouvrage, est proprement la Nature même, et les lois qu'il a posées pour sa conservation, sont les causes de tout ce qui s'opère dans l'univers³⁵ ». L'alchimiste français précise dès lors que la Nature, tout comme Dieu, participe au principe de génération et d'altération. La Nature peut également signaler « la partie de l'Univers que compose le globe terrestre, et tout ce qui lui appartient³⁶ », elle est donc une composante universelle génératrice de perfection que les alchimistes se doivent d'imiter. Dans l'analogie qu'il établit entre les forgerons et les alchimistes, Mircea Eliade ajoute que la Nature est semblable à une matrice minérale.

Nous rencontrons très tôt l'idée que les minerais « croissent » dans le ventre de la Terre-Mère, ni plus ni moins que des embryons. L'art de la métallurgie adopte ainsi un caractère obstétrique. Le mineur et le métallurgiste interviennent dans le déroulement de l'embryologie souterraine : ils précipitent le rythme de croissance des minerais, ils collaborent à l'œuvre de la Nature et l'aident à accoucher plus vite. Bref, par ses techniques, l'homme se substitue peu à peu au Temps, son travail remplace l'œuvre du Temps.³⁷

Dans la nature, le temps de gestation de la perfection est beaucoup trop long pour le temps humain. L'alchimiste n'a de cesse de vouloir transcender cette imperfection temporelle grâce

³⁴ Le Cosmopolite, « Traité I », in *Nouvelle lumière chymique*, Paris. Laurent d'Houry, 1691, p. 4-5.

³⁵ Dom Antoine-Joseph Pernéty, « Nature », in *op. cit.*, p. 242.

³⁶ *Ibid.*, p. 243.

³⁷ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, coll. « Homo Sapiens », Paris, Flammarion, 1956, p. 8.

à l'*opus alchimicum*. Pour cela, il doit trouver des stratégies d'imitation, au niveau du Grand Œuvre, qui produiront une accélération temporelle.

L'Or est parfait, parce que la nature en a achevé le travail. Il faut donc imiter la nature. Mais ici se présente une grave difficulté : la nature ne compte pas les siècles qu'elle emploie à son travail, tandis qu'une heure peut être le terme de la vie d'un homme. Il est donc important de trouver un moyen qui permette de faire en peu de temps ce que la nature fait dans un intervalle beaucoup plus long. C'est le moyen que les alchimistes appellent indifféremment élixir, pierre philosophale, etc.³⁸

Si le premier axiome de *La table d'émeraude* identifie le modèle que doit suivre l'alchimiste pour réaliser le Grand Œuvre, le reste du texte élabore les phases opératives pour y parvenir. La *pierre philosophale* est ce qui permet de détourner les règles de la Nature pour aboutir au même résultat. Le processus est long, rigoureux, parfois même douloureux. Il débute par la recherche de la *matière première*, sans laquelle aucun processus alchimique n'est possible.

1.2.2 Au commencement, la *matière première*

Comme dans nombre de transcendances expérimentales et de rituels initiatiques, tout commence par le désir de réorganiser le chaos terrestre.

(...) dans la cornue ou le creuset, l'adepte contemplerait (...) ce qui s'est passé à l'origine même du présent cycle terrestre. Il ne s'agit pas là d'une simple formule symbolique, mais d'un processus concret, tangible, palpable : l'alchimiste se construit une sorte de véritable modèle réduit animé de la création, avec reproduction sur ce globe en miniature du jeu même des cycles solaires, lunaires et planétaires qui régissent la Terre.³⁹

³⁸ Roger Bacon cité par Jacques van Lennep dans *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique* (Bruxelles, Dervy, 1985, p. 26).

³⁹ Serge Hutin. *Histoire de l'alchimie : de la science archaïque à la philosophie occulte*, Paris, Marabout Université, 1971, p. 45.

Dans le chaos, l'alchimiste doit trouver la *matière première*, c'est-à-dire la substance sans laquelle aucune démarche ne peut être entreprise. Clé hermétique du Grand Œuvre, la matérialité de la *matière première* est énigmatique et son identité, un mystère. Comme le souligne justement Dom Antoine-Joseph Pernéty, si sa composition était révélée, le secret serait menacé et l'accès à la connaissance serait plus intelligible. « Tous ceux qui ont écrit sur cet Art se sont appliqués à cacher le vrai nom de cette *matière*, parce que si elle était une fois connue, on aurait la principale clé de la Chymie.⁴⁰ » Donc pour conserver l'identité de cette substance secrète, les alchimistes utilisent des noms variés pour la désigner. Dom Antoine-Joseph Pernéty répertorie six cent soixante et onze énoncés synonymes du terme *matière première*. Bien que tous les alchimistes ne soient pas d'accord sur la manière de la nommer, ils s'entendent toutefois sur sa nature.

C[la matière première]'est un cinquième élément, une quintessence, le principe et la fin matériels de tout [...] c'est la matière même dont les cieux sont composés [...] c'est la quintessence de notre matière sublunaire, incorruptible, et conservatrice de ce bas monde, le vrai végétatif, l'âme des éléments, qui préserve de corruption tous les corps sublunaires, et leur donne le degré de perfection qui convient à chaque espèce [...] C'est donc la semence des corps, qui est la. [*sic*] première *matière* des Chymistes, dans laquelle ils distinguent la semence mâle qui tient lieu de forme, et la semence femelle qui est la *matière* propre à recevoir cette forme.⁴¹

Matière initiale d'une pureté originelle, elle est présente dans toute chose, notamment dans les métaux. Selon Geber, l'alchimiste arabe également connu sous le nom d'Abu Musa Jabir ibn Hayyan (721-815), les métaux se composent de deux principes⁴², dont les dosages diffèrent : le soufre symbolisé comme un élément mâle, actif, et fixe, ainsi que le mercure, symbolisé comme un élément féminin, passif et volatil. La *matière première* est composée de ces deux principes ce qui lui vaut d'être souvent représentée sous la forme d'un androgyne primordial, par exemple l'Adam originel. Notons que certains alchimistes

⁴⁰ Dom Antoine-Joseph Pernéty, *op. cit.*, p. 206.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Nous insistons sur le fait que les mots « mercure » et « soufre » ne font pas référence ici aux composés chimiques, mais bien à des principes, des qualités opposées présentes dans chaque corps que l'alchimiste devra altérer pour trouver le parfait équilibre.

utilisent la terminologie du mercure et du soufre, non plus cette fois pour parler de la composition de la matière, mais pour distinguer la *matière première* de la *pierre philosophale*. Par exemple, dans *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*⁴³, l'adepte britannique Eyrénée Philalèthe (1645- ?) emploie le Soufre pour parler de la *matière première* et le Mercure à l'endroit de la *pierre philosophale*. Il est intéressant de remarquer que soufre et mercure conservent les mêmes distinctions sexuelles que les principes. Leur union, par projection de la pierre sur la matière, réalise l'obtention de l'or philosophal, représenté par un être androgyne couronné. L'hermaphrodite est utilisé pour signaler deux états bien distincts du processus alchimique : la représentation de la *matière première*, soit la conjonction soufre / mercure avant le procédé dissociatif, et celle de l'or philosophal, soit la réunion soufre / mercure après le procédé associatif. Par conséquent, la référence à la structure mercure-soufre nécessite une vigilance certaine, car il est nécessaire de toujours savoir à quel stade opératif nous nous situons.

Afin de complexifier la difficulté déjà attestée de la reconnaissance de la *matière première*, certains alchimistes – nous pensons notamment à Paracelse (1493-1541) – ajoutent à la composition binaire un troisième principe : le sel. La composition tripartite s'inscrit dans une réflexion philosophique d'inspiration aristotélicienne. En effet, Aristote opère une distinction entre l'esprit, le corps et l'âme qui se modalise dans la tradition paracelsienne de la manière suivante. Le mercure représente l'esprit ; le sel, l'âme et le soufre, le corps⁴⁴. Par le fait même, une adéquation est effectuée entre le processus de perfectionnement des métaux et celui du perfectionnement spirituel de l'homme. Enfin, d'autres alchimistes évoquent la forme quaternaire de la matière estimant que soufre et mercure rendent compte de quatre conditions de la matière, les quatre éléments : eau, terre, air, feu. La problématique numérale, qui étaye les fondements de l'alchimie, est influencée

⁴³ Eyrénée Philalèthe, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*, s. l., 1645. URL : <http://alkest.club.fr/palais.htm>.

⁴⁴ Notons que cette interprétation aristotélicienne peut varier selon les adeptes et leur utilisation de la symbolique.

par « la théogonie numérique du pythagorisme⁴⁵ » représentée, dans le langage symbolique visuel, par l'imbrication de cercles, de carrés et de triangles.



A.I-29 : Gravure XXI de l'*Atalanta fugiens*

(...) le cercle représente « la plus simple et indivise matière première », « l'eau philosophique primordiale », c'est-à-dire l'essence archétypique dont le monde est constitué ; le carré au contraire évoque les quatre éléments et le triangle signifie l'âme / soufre, l'esprit / mercure et le corps / sel, c'est-à-dire les trois principes qui constituent cette « matière première ».⁴⁶

Fondamentalement que la *matière première* soit double, triple ou quadruple, elle n'est qu'une seule et même substance qui change d'état. L'alchimiste doit tout d'abord trouver la *matière première* dans son état de pureté originelle avant de la mener à maturité. « L'unité

⁴⁵ Mino Gabriele, « La signification de la "Porte magique" de Rome et la doctrine alchimique de Massimiliano Palombara », in *Alchimie : art, histoire et mythes*, Paris, S.É.H.A, Milan, Archè, 1985, p. 693.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 697.

du tout, hypostase fondatrice et génératrice de la pierre philosophale⁴⁷ » est précisément identifiée dans la gravure XXI par les deux cercles. Ceux-ci signalent le début et l'achèvement de la procession hermétique, au même titre que l'être androgyne. La *matière première* et le concept de transmutation forment donc un couple indissociable puisque c'est uniquement à partir de la *matière première* que s'opèrent les phases opératives qui définissent la transmutation. Voyons à présent quels sont les fondements de ce dernier concept.

I.2.3 La transmutation : un concept philosophique antique

Le concept de transmutation n'a pas manqué de soulever des débats dès l'antiquité grecque, débats qui, comme nous allons le souligner, ont profondément marqué l'orientation de la philosophie alchimique⁴⁸. Dans *Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, le professeur français Bernard Joly a réalisé une remarquable étude de l'influence des modèles philosophiques classiques sur l'art d'Hermès. Il estime que l'autorité des philosophies classiques, présocratique, platonicienne, aristotélicienne, atomiste et stoïcienne, participe de l'évolution diachronique de la philosophie hermétique, car l'intérêt des alchimistes était de trouver une assise théorique qui leur permettrait de faire avancer leur art. Par exemple, Bernard Joly explique que « ce que la philosophie grecque va offrir à l'alchimie, ce n'est pas l'idée de la transmutation de la matière, mais les moyens de penser celle-ci⁴⁹ ». Autrement dit, bien que l'idée de transmutation ne soit pas présente dans la littérature non alchimique de l'antiquité grecque, la théorisation de la matière va, selon les différents modèles

⁴⁷ *Ibid.*, p. 693.

⁴⁸ Mircea Eliade signale dans *Forgerons et alchimistes* que l'affinité conceptuelle entre les philosophies classiques et l'alchimie a justifié le titre de philosophie donné également à l'alchimie. « La transmutation, but principal de l'alchimie alexandrine, n'était pas, dans l'état contemporain de la science, une absurdité, car l'unité de la matière était depuis bien des temps un dogme de la philosophie grecque. » (*Forgerons et alchimistes*, coll. « Homo Sapiens », Paris, Flammarion. 1956, p. 150).

⁴⁹ Bernard Joly. *Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, coll. « École des philosophes », Paris, Librairie philosophique Vrin, 1992. p. 68.

philosophiques, mettre en place les éléments nécessaires audit concept. Afin de démontrer l'influence des philosophes grecs sur la pensée alchimique, il nous faut convoquer ici les hypothèses formulées par les philosophes de l'antiquité grecque que sont Platon (vers 427-vers 448 / 7 av. J.-C.), Aristote (384-322 av. J.-C.) et Démocrite (vers 460-vers 370 av. J.-C.).

Le premier philosophe à jeter les fondements d'une réflexion servant de modèle à la pensée alchimique est certainement Démocrite. L'expérimentateur considère la matière avant tout sous forme de vide et d'atomes qui, une fois réunis, constituent les quatre éléments.

Pour Démocrite, les premiers principes ne sont pas les quatre éléments, mais les atomes et le vide. Lorsque les atomes se rencontrent dans le vide, le tourbillon dans lequel ils sont pris les fait se regrouper selon une loi fondamentale : le semblable tend vers le semblable et le semblable agit sur le semblable. (...) Se regroupant ainsi selon leur taille et leur, les atomes engendrent les quatre éléments qui à leur tour forment les différents corps.⁵⁰

L'ingéniosité de la théorie mécaniste réside dans le rapprochement des éléments en fonction d'une identité de principe que nous retrouvons dans les résonances microcosmiques – macrocosmiques et qui facilite la naissance de la transmutation. Reprenant cette théorie mécaniste, Aristote indique qu'une chose peut être transmuée par l'injection de quelque nouveau composant et devenir entièrement différente grâce au déplacement d'un seul de ces composants. Les changements s'opèrent en fonction de deux voies, la voie sèche et la voie humide. Aristote réinvestit et développe considérablement ce double procédé. Ainsi déterminera-t-il quatre propriétés aux quatre éléments. Notons qu'il apporte une distinction importante en recoupant les binarités suivantes : le chaud et le froid, le sec et l'humide, dont les propriétés permettront à la matière de se modifier. De plus, il précise que la matière se compose de quatre éléments : l'eau, l'air, le feu et la terre, lesquels sont en fait des *principes* qui, dans l'abstraction, parviennent à élaborer la *matière première*. Ils sont différents des *objets* « physiques » du même nom, qui ne permettent pas de composer la *matière première*. De son côté, Platon attribue aux éléments la possibilité de changer de formes grâce aux

⁵⁰ *Ibid.*, p. 73-74.

phénomènes de congélation et de fusion. Si des auteurs tels que Jack Lindsay⁵¹ et John Read⁵² situent à cette époque et chez Platon la naissance du concept de transmutation, Bernard Joly indique que l'idée de changement d'état des métaux, par purification, en vue de produire de l'or n'est pas clairement stipulée dans le *Timée*. C'est à Aristote, dans *Les météorologiques*⁵³, que l'on doit la théorisation des principes de combustibilité et de fusibilité des métaux qui constitue le concept de transmutation catalyseur des phases opératives.

I.2.4 Les phases opératives de l'alchimie

Une fois trouvée, la *matière première* subit des altérations sous l'action d'un feu ardent. Elle doit être réduite, donc divisée, pour se libérer de ses imperfections. Un tel processus participe d'une série de phases opératives dont la finalité est de produire la *pierre philosophale*, soit la poudre de projection qui permettra l'ultime transmutation en or. La *pierre philosophale* s'obtient à partir de la purification de la *matière première*. Elle s'effectue par différents procédés de séparation et d'unification des principes que sont, en alchimie, le mercure et le soufre. En d'autres termes, elle s'élabore à partir de la *matière première* qui, une fois essencifiée, devient l'élixir⁵⁴ tant convoité, la *pierre philosophale*, c'est-à-dire l'agent extérieur traditionnellement tinctorial⁵⁵ qui permettra aux métaux d'être transmutés en or grâce à l'action régénératrice de la quintessence.

⁵¹ Jack Lindsay, *Les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*, coll. « Gnose ». Monaco (Le Rocher), Jean-Paul Bertrand Éditeur, [1970] 1986.

⁵² John Read. *Prelude to Chemistry : an Outline of Alchemy, its Literature and Relationships*. Londres. G. Bells and son, 1936.

⁵³ Aristote. *Les météorologiques*. coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », trad. de Jean Tricot, Paris, J. Vrin. 1955.

⁵⁴ « Élixir » est un mot arabe qui désigne *quintessence*, soit l'essence la plus pure et la plus fine.

⁵⁵ Relatif à la teinture.

L'ensemble des philosophes s'accorde pour dire que la réalisation du Grand Œuvre est constituée de trois phases colorimétriques : l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge.

La première de ces phases colorées permettait (...) d'obtenir la matière au noir (en latin : *nigredo*). (...) Il s'agissait non seulement de débarrasser la matière première de ses impuretés, mais aussi, pour l'alchimiste qui s'identifiait à son œuvre, de mourir au monde pour gagner l'éternité. (...) L'albification (*albedo*) ou œuvre au blanc, permettait d'obtenir la pierre qui pouvait transmuter un métal vil en argent. Spirituellement, elle visait à restituer l'âme au corps purifié. (...) L'œuvre au rouge ou rubification (*rubedo*) permettait l'intégration de l'esprit ou l'ultime transmutation en or.⁵⁶

Si les philosophes s'entendent sur l'inhérence de l'œuvre au noir, l'œuvre au blanc et l'œuvre au rouge, toutefois ils n'envisagent pas de la même manière les différentes étapes qui les constituent. L'ordre et le nombre des opérations ne sont pas immuables et varient selon les adeptes. Ainsi, Joseph Duchesne (1544-1609), disciple de Paracelse, propose en 1576 l'ordre suivant : calcination, solution, séparation, conjonction, putréfaction, coagulation, cibation, sublimation, fermentation, exaltation, multiplication et projection⁵⁷. L'adepte Samuel Norton (1558-1604) fournit un ordre différent : purification, sublimation, calcination, multiplication, fixation, séparation, conjonction et putréfaction. À la fin des années 1960, Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt signalent néanmoins, dans leur dictionnaire des symboles, une homogénéité du discours sur cette question et rendent compte des principales étapes avec leur signification.

⁵⁶ Jacques van Lennep. *Alchimie. contribution à l'histoire de l'art alchimique*. Bruxelles, Dervy, 1985, p. 30.

⁵⁷ Cité par Jacques van Lennep dans *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique. op.cit.*, p. 29.

La calcination, qui correspond à la couleur noire, à la destruction des différences, à l'extinction des désirs, à la réduction à l'état premier de la matière ; la putréfaction, qui sépare jusqu'à leur totale dissolution les éléments calcinés ; la solution, qui correspond à la couleur blanche, celle d'une matière totalement purifiée ; la distillation, puis la conjonction, qui correspondent à la couleur rouge, où à l'union des opposés, la co-existence pacifique des contraires ; enfin la sublimation, qui correspond à l'or, couleur du soleil, plénitude de l'être, chaleur et lumière. Les divers systèmes d'opérations, plus ou moins détaillées, se résument tous dans la célèbre formule *solve et coagula*, que l'on pourrait traduire par *purifie et intègre*. Elle s'applique aussi bien à l'évolution du monde objectif qu'à celle du monde subjectif, celui de la personne en voie de se parfaire.⁵⁸

Cette homogénéité de discours est possible grâce au protocole chimique⁵⁹ des phases opératives qui varient en fonction de la voie que l'alchimiste utilise. La confection de la *pierre philosophale* peut s'effectuer de deux manières : la voie sèche et la voie humide. La première, aussi qualifiée de « voie abrégée », s'effectue dans l'athanor à haute température. La seconde implique le mélange de composés liquides dans un verre à température inférieure au degré d'ébullition. La voie humide nécessite une plus longue durée de la pratique alchimique. Pour chacune des voies, la *matière première* subit diverses altérations, altérations qui s'effectuent par division et par unification. La division s'opère par évaporation et qualifie le phénomène de volatilisation, alors que l'unification procède par condensation et établit le phénomène de fixation. Le professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles Jacques van Lennep souligne que « les processus alchimiques

⁵⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, « Alchimie », in *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, coll. « Bouquins », Paris, Laffont et Jupiter, [1969] 2000, p. 22.

⁵⁹ Si aujourd'hui, la chimie moderne est bien distincte de l'alchimie, jusqu'au XVII^e siècle, la rupture entre les termes n'était pas tangible. Au sens *physique* du terme, soit au niveau de la puissance d'engendrement, la chimie-alchimie était une activité pré-scientifique visant la production expérimentale par observation des lois de la Nature. Les sciences modernes définissent la chimie comme une activité scientifique dont les objectifs s'instituent par les transformations artificielles de la matière. Si la chimie moderne ne laisse aucune place à la pensée magique, la chimie-alchimie s'en inspire et en jouit profondément. En effet, il est bien question de magie, mais au sens large du terme. Avant que le rationalisme ne s'empare de la magie pour la fermer dans le simple dualisme thérurgie (blanche) / goétie (noire), celle-ci signifiait un large système communicationnel où le *pneuma* (esprit) établissait un lien entre le corps et l'âme. Le magicien en travaillant sur le *pneuma* pouvait effectuer des changements chez les individus. Dans *Éros et magie à la Renaissance, 1484*, Ioan Coulianu opère une classification entre la magie intersubjective et la magie extrasubjective. La première « présuppose une identité ou une analogie de structure pneumatique entre l'opérateur et le patient » (coll. « Idées et recherches », Paris, Flammarion, 1984, p. 155), la seconde opère une action qui se dirige sur les êtres inférieurs ou qui, en tout cas, ne provient pas de l'interaction pneumatique entre deux sujets » (*Ibid.*). La chimie-alchimie s'inscrit dans la première catégorie avec la spécificité non pas d'agir d'un individu à l'autre, mais sur le sujet lui-même. Car l'alchimie est une démarche personnelle qui se déroule en vase clos.

consistaient donc en une rotation des étapes où la matière était tour à tour volatilisée et précipitée⁶⁰ ». Ainsi, obtenir la *pierre philosophale* nécessite fondamentalement de procéder par volatilisation du fixe et fixation du volatil.

1.2.5 Deux aspects : l'axe opératif et l'axe spirituel

Toutes ces procédures relèvent d'un langage symbolique qui détermine l'alchimie traditionnelle en fonction de deux axes interdépendants, l'un est opératif, l'autre est spirituel. Le premier se définit par un travail effectué dans un laboratoire, devant un foyer. Le second propose une vision plus ésotérique et mystique. Si aujourd'hui d'aucuns distinguent cette axiologie méthodologique, l'alchimie traditionnelle ne reconnaissait pas de séparation entre les deux puisque l'une et l'autre fonctionnaient dépendamment. D'ailleurs certains alchimistes et défenseurs de l'art d'Hermès tels que Fulcanelli⁶¹, Eugène Canseliet (1899-1982) ou Julius Evola⁶² (1898-1974) persistent dans sa dimension traditionnelle. Mais c'est au XVII^e siècle que s'effectue un des tournants majeurs de la pensée hermétique traditionnelle impulsé par des conflagrations historiques et politiques. La philosophie hermétique se subdivise. Alors que certains adeptes consacrent leurs travaux à la portée scientifique, d'autres se penchent sur les développements spirituel et philosophique. Dès le XVII^e siècle, les hommes qui s'intéressent à l'art hermétique ne sont plus seulement des alchimistes, mais des chercheurs utilisant l'alchimie comme objet d'étude pour expliquer

⁶⁰ Jacques van Lennep, *op. cit.*, p. 28.

⁶¹ Pseudonyme d'un des alchimistes les plus reconnus à la fin du XIX^e siècle. Sa véritable identité a fait couler beaucoup d'encre et reste encore incertaine. Certains disent qu'il s'agissait du chimiste Eugène Canseliet, d'autres du physicien Jules Violle, du libraire Pierre Dujols, de l'artiste peintre Jean-Julien Champagne, de l'astronome Camille Flammarion ou encore de l'inspecteur des mines Marie-Adolphe Carnot. L'ampleur des découvertes alchimiques de Fulcanelli est indéniable et reste importante. Pour de plus amples informations, nous référons le lecteur à deux de ses ouvrages les plus célèbres, *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du grand-œuvre* (Paris, J. J. Pauvert, 1977) et *Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du grand-œuvre* (Paris, les éditions des Champs-Élysées, 1957).

⁶² Julius Evola est un alchimiste de la fin du XIX^e siècle. Il est principalement connu pour son célèbre ouvrage *La tradition hermétique, les symboles et la doctrine, l'art royal hermétique* (Paris, les éditions Traditionnelles, [1971] 1974).

certaines pans de leur propre discipline. Aux XIX^e et XX^e siècles, les chimistes Marcelin Berthelot (1827-1907) et Edmund von Lippmann (1857-1940) amputent complètement l'alchimie de son aspect spirituel et focalisent leur recherche sur son caractère scientifique afin de la situer par rapport à la chimie moderne. L'alchimie tend à être envisagée comme un objet d'étude qui sert la connaissance de disciplines aussi variées que la philosophie (René Guénon, Françoise Bonardel, Bernard Joly), l'histoire (Mircea Eliade) et la psychologie (Ethan A. Hitchcock, Carl G. Jung). Les chercheurs n'ont pas la prétention de détenir les secrets d'Hermès et de pratiquer l'alchimie. Certes, ils écrivent sur l'alchimie, mais ils ne rédigent pas pour autant des traités alchimiques.

En guise d'exemple, considérons attentivement l'effort de la psychologie pour rallier les deux axes en comparant la quête de la perfection à un processus de construction identitaire. De fait, analysons les liens qui autorisent l'adéquation conceptuelle entre l'alchimie et la psychologie. Jusqu'à présent, nous avons envisagé l'alchimie en fonction de son histoire, de sa physique et de sa philosophie, voyons maintenant ce qu'elle peut nous apprendre sur la psychologie humaine. Nous nous demanderons si, par sa quête de perfection, l'alchimie n'agit pas comme un processus de construction identitaire. Les phases opératives du laboratoire s'accordent avec une série d'états de conscience, au cours desquels le « Moi » de l'alchimiste, assujetti au conditionnement physique, se dégage et se libère peu à peu de son enveloppe corporelle. Ainsi, chaque opération alchimique, lorsqu'elle est correctement orchestrée, correspond à une prise de conscience psychologique :

L'alchimie recouvre une série d'expériences concrètes appliquées à des substances métalliques ou organiques. Le traitement d'une Matière Première selon une succession rigoureuse aboutit à la fabrication d'une Pierre philosophale. L'expérimentateur bénéficie et quelquefois subit les altérations de ces opérations inspirées par un ensemble de Principes métaphysiques invariable.⁶³

L'axe opératif et l'axe spirituel ont fortement intéressé Carl G. Jung (1875-1961), fondateur du mouvement analytique de la psychologie, également appelé « la psychologie des profondeurs ». La psychologie jungienne étant dense et complexe, nous ne décrivons que les

⁶³ Jean-Michel Varenne, *L'alchimie*, Paris. MA Editions, 1986, p. 20.

grandes lignes de sa conception psychanalytique pour mieux présenter les liens que Carl G. Jung effectue avec l'alchimie. Le psychologue suisse a étudié la complexité de l'âme humaine, et précisément le psychisme comme une totalité.

Les symboles oniriques du processus d'individuation sont des images de nature archétypique qui apparaissent en songe et décrivent le processus de centrage, la constitution d'un nouveau centre de la personnalité. (...) J'appelle aussi ce centre le « soi », terme qu'il faut essentiellement comprendre comme désignant la totalité de la psyché. Le soi est non seulement le centre, mais aussi le périmètre qui inclut conscient et inconscient ; il est le centre de cette totalité comme le moi est le centre de la conscience.⁶⁴

Les recherches dans le domaine de l'inconscient ont conduit Carl G. Jung à considérer l'existence de deux formes d'inconscient, l'un individuel, l'autre collectif. L'inconscient collectif se traduit par des structures mentales universelles qui se modalisent sous forme d'images archétypales. Carl G. Jung a particulièrement analysé l'émergence de ces archétypes dans les rêves ainsi que le sens de leur contenu dans l'univers culturel du rêveur et des mythes humains. En étudiant les implications de l'alchimie dans le comportement humain, il a pu comparer son fonctionnement au mécanisme identitaire qu'il a appelé le « processus d'individuation ». L'*individuation* est un principe de formation et de particularisation de l'individu au sein d'une collectivité. C'est plus spécifiquement un mode de différenciation qui a pour but de former la personnalité individuelle. Le rapprochement entre l'alchimie et le *processus d'individuation* s'explique par le fait que, tout comme l'homme doit se réaliser individuellement dans une réalité collective, l'alchimiste doit parvenir à une perfection microcosmique en intégrant les modalités macrocosmiques. L'*individuation* est au microcosme ce que la collectivité est au macrocosme. Donc, qu'elle se déguise sous les traits de la personnalité, de la *pierre philosophale*, ou encore de l'élixir de longue vie, la perfection est l'aboutissement d'une quête autant alchimique que psychologique. Chez Carl G. Jung, ce parallèle s'élabore principalement à partir de l'analyse d'un archétype, c'est-à-dire une forme symbolique marquée, dans la construction de l'imaginaire, par une constance atemporelle. Ce symbole primitif exprime, selon Carl G. Jung, une forme d'universalité et se retrouve dans le

⁶⁴ Carl G. Jung. *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, [1943] 1970, p. 59.

langage symbolique de l'alchimie. Dans *Psychologie et alchimie*, sa thèse consiste à établir un lien étroit entre le processus d'individuation, l'alchimie et les rêves. Selon lui, en observant l'activité onirique d'un sujet, il est possible de relever des archétypes qui s'actualisent dans le discours alchimique et qui déterminent la formation identitaire de l'individu. Le psychologue retient que, dans les rêves, l'inconscient se sert de deux niveaux interprétatifs que nous retrouvons dans l'alchimie : l'axe opératif et l'axe spirituel, les deux agissant indifféremment l'un sur l'autre. Dans la mouvance jungienne, Betty J. Dobbs justifie la relation entre la psychologie et les deux axes de l'alchimie.

Selon Jung, ces deux aspects de l'alchimie sont tout à fait inséparables, car le savoir concret concernant la transmutation était en réalité une compréhension consciente ou semi-consciente de certains changements psychologiques se produisant *à l'intérieur* de l'adepte lui-même. Or, comme l'alchimiste ne connaissait rien de leur véritable nature, il projetait sur la matière le processus de changement – projection au sens psychologique, c'est-à-dire qu'il « voyait » se dérouler le processus *extérieurement*.⁶⁵

Autrement dit, les changements sont encodés sous forme de symboles et interprétables par le biais des rêves. Le rapprochement interprétatif entre l'alchimie et le processus onirique n'a pas convaincu certains hermétistes tels que Eugène Canseliet (1899-1982), Claude d'Ygé (1912-1964) et René Alleau qui trouvaient trop réducteur de circonscrire l'alchimie à un processus identitaire fondé sur une interprétation de rêves, de visions et de fantasmes. Toutefois, nous ne pouvons que souligner l'ingéniosité du modèle interprétatif de Carl G. Jung qui rappelle l'importance des deux niveaux de l'alchimie traditionnelle autant dans sa philosophie que dans son langage symbolique. Il a réussi à comprendre les enjeux épistémologiques de la philosophie alchimique et à cerner la complexité de son langage symbolique.

⁶⁵ Betty J. Dobbs, *Les fondements de l'alchimie de Newton ou « la chasse au lion vert »*, Paris, les éditions de la Maisnie, 1981, p. 52.

1.3 La complexité du langage symbolique

Mais comment pouvoir se communiquer d'âge en âge ces secrets admirables, & et les tenir en même temps cachés au public ? Le faire par tradition orale, c'eût été risquer d'en abolir jusqu'au souvenir... Confier ces secrets à des tablettes en langues et en caractères familiers, c'était s'exposer à les voir par la négligence de ceux qui auroient pu les perdre, ou par l'indiscrétion de ceux qui auroient pu les voler. Bien plus, il falloit ôter jusqu'au moindre, sinon l'existence, au moins de la connoissance de ces secrets. Il n'y avoit d'autres ressources que celle des hiéroglyphes, des symboles, des allégories, des fables, & c. qui étant susceptibles de plusieurs explications différentes, pouvoient servir à donner le change, & à instruire les uns, pendant que les autres demeureroient dans l'ignorance. C'est le parti que prit Hermès, & après lui tous les Philosophes Hermétiques du monde. Ils amusaient le peuple par des fables, & ces fables, avec les noms des Dieux du pays, servaient de voile à la Philosophie.

Dom Antoine-Joseph Pernéty⁶⁶

En opérant sur un fond de métaphysique, la science hermétique distrait et confond le lecteur qui n'a de cesse de se demander si les alchimistes travaillent vraiment sur des métaux ou si leur langage ne se situe pas à un autre niveau, symbolique, que celui qu'ils utilisent ne semble le suggérer. Dans la traduction française de l'*Atalanta fugiens*, Étienne Perrot résume très bien cette confusion.

La tradition hermétique est en effet unanime à proclamer que l'art sacré ne s'occupe des esprits que pour en faire des corps. Inversement le point de départ de l'œuvre est un corps qui devra être transformé en esprit. C'est pourquoi cet art demeurera à jamais fermé à quiconque redoute les périls du laboratoire, la sueur et le charbon qui souille.⁶⁷

⁶⁶ Dom Antoine-Joseph Pernéty. *Les fables égyptiennes et grecques : dévoilées et réduites au même principe : avec une explication des hiéroglyphes et de la guerre de Troye*. Paris, La Table d'Émeraude, [1786] 1991, tome I, p. VIII-IX.

⁶⁷ Michael Maier, *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris. Dervy. [1969] 1997, p. 19.

La composition aspectuelle, opérative / spirituelle, de l'alchimie traditionnelle et l'ambiguïté qu'elle suscite sont sublimées par la symbolisation du langage alchimique. En effet, la compréhension de l'alchimie ne serait pas aussi laborieuse si, désireux ne pas dévoiler les secrets de la Nature à ceux qui ne le méritent pas, les alchimistes n'avaient pas élaboré un langage symbolique qui désarçonne le lecteur. Pour ne pas dévoiler les secrets de la Nature à mauvais escient, les alchimistes utilisent une vaste gamme d'expressions synonymes⁶⁸, « une étonnante hétérogénéité isotopique⁶⁹ », pour, en fait, ne parler que d'une seule et même chose.

Quelques philosophes ont dit que leur voyage estoit composé du soleil et de la lune seulement, quelques autres ajoustent mercure au soleil, d'autres veulent que ce soit du soulfre... or tous ces philosophes, quoy qu'ils ayent escrit que leur pierre estoit produitte, tantost d'une chose seulement, tantost de deux, de trois, de quatre et de cinq : néanmoins dans leur langage divers, ils n'ont tous qu'un mesme but.⁷⁰

Cette citation souligne l'obscurité des textes alchimiques. Plurivoques, ils deviennent contradictoires, voire insensés pour les personnes non initiées. Ainsi l'évoque Jean d'Espagnet :

⁶⁸ Par exemple, un rapide inventaire lexical souligne que le soufre – un des deux principes de la *matière première* – est aussi appelé par les adeptes « roi », « mâle », « lion », « crapaud », « feu de Nature », « graisse du solcil », « le soleil des corps », « le lut de sagesse ou sapience », « le sceau d'Hermès », « le fumier », « la terre des philosophes », « huile incombustible », « mercure rouge », etc.

⁶⁹ Donald Maddox, « *Aurora Consurgens* : opérations et initiations », in *Versus. Quaderni di studi semiotici* n° 64, janvier-avril 1993, p. 6.

⁷⁰ Jean d'Espagnet, *L'œuvre secret de la philosophie hermétique*, Paris, Denoël, [1608] 1972, canon 19.

Le lecteur doit prendre garde au sens multiple des mots, car les philosophes expliquent leurs mystères par périphrases trompeuses et discours à double sens, souvent même contradictoires, car ils ont souci d'embrouiller et de cacher la vérité pour éviter qu'elle ne soit altérée et détruite ; c'est pourquoi leurs écrits abondent en ambiguïtés et en homonymes. Leur plus grand souci est de cacher leur rameau d'or : "Tout bouquet de bois le protège et l'obscur vallon l'enveloppe de son ombre" (*Enéide* VI, 139).⁷¹

La vérité se cache dans l'obscurité, et les philosophes dans leurs écrits ne sont jamais plus trompeurs que lorsqu'ils parlent ouvertement, ni plus vrais que dans leurs obscurités.⁷²

Par ailleurs, pour pousser à son paroxysme la confusion de l'esprit des « simples », les alchimistes pouvaient également utiliser des termes similaires pour parler de matières différentes.

Quiconque désire posséder cette Toison d'or doit savoir que notre poudre aurifique, que nous nommons notre pierre, est l'Or, seulement élevé au plus haut degré de pureté et de fixité subtile où il puisse être amené, tant par la nature que par l'art d'un habile opérateur. Cet or ainsi essencifié n'est plus celui du vulgaire : nous l'appelons notre or ; il est le degré suprême de perfection de la nature et de l'art.⁷³

L'or est donc l'unique, le seul et véritable principe à partir duquel on peut produire de l'or.⁷⁴

Outre la complexité lexicale, le mystérieux langage alchimique recourt au chevauchement de divers espaces narratifs. En effet, plusieurs traités alchimiques, dont l'*Atalanta fugiens*, jouent avec l'interaction de sources variées : littéraires, philosophiques, mythologique, etc. L'utilisation du mot *espace* pourrait paraître abusive pour certains, toutefois, considérant les propriétés pluridimensionnelles de la symbolique alchimique, force

⁷¹ *Ibid.*, canon 15.

⁷² *Ibid.*, canon 9.

⁷³ Eyrénée Philalèthe, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*, s. l., 1645. URL : <http://alkest.club.fr/palais.htm>, chapitre 1.1.

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre 1.2.

est de constater que le caractère spatial est fortement marqué et se doit d'être considéré comme un élément fondamental dans la constitution de la pensée alchimique. En ce sens, le socio-anthropologue de l'imaginaire Gilbert Durand définit l'*espace* comme le lieu de l'imagination : « Forme *a priori* du pouvoir euphémique de la pensée, [l'espace] est le lieu des figurations puisqu'il est le symbole opératoire du distancement maîtrisé.⁷⁵ » Tant d'espaces narratifs aux langages différents permettent à l'adepte, qui maîtrise la lecture de ces niveaux de langage, d'élaborer, pour le non-initié, un distancement certain éludant ainsi une herméneutique trop évidente. Le jeu des espaces narratifs alchimiques participe à la constitution de l'imaginaire, laquelle, selon Gilbert Durand, se modalise théoriquement par deux catégories de sous-espaces⁷⁶ : l'espace représentatif et l'espace perceptif. Nous nous intéressons précisément au premier, car il contient la fonction symbolique et jouit de certaines libertés imaginaires. L'espace représentatif détermine une action intériorisée qui suggère la rencontre d'espaces internes, dans le cas présent, il s'agit des espaces mythologiques, philosophiques, alchimiques. La difficulté majeure lorsque nous travaillons avec un tel enchevêtrement d'espaces est de proposer une méthode qui puisse rendre compte du caractère spatial – et donc non linéaire – des images alchimiques. Dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, la symbolique alchimique ne fonctionne pas à partir d'une succession d'idées, chronologiquement ordonnées en vue de la réalisation du Grand Œuvre. Différentes dimensions symboliques se croisent, tributaires d'espaces narratifs qui, chacun, servent le discours alchimique⁷⁷. Donc si, méthodologiquement, nous sommes contraints de commencer par l'étude d'un espace, cela ne veut pas dire, comme le déclare Gilbert Durand, que « ce commencement méthodologique et logique soit ontologiquement premier⁷⁸ ». En outre, nous distinguons théoriquement ces espaces, mais il ne faut pas oublier qu'ils interagissent

⁷⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, coll. « Études supérieures », Paris, Bordas, 1969, p. 473.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 473.

⁷⁷ Umberto Eco dit dans *Les limites de l'interprétation* que « le discours alchimique est un discours au carré » [Paris, Grasset et Fasquelle, [1990] 1992, p. 91]. Il envisage ainsi un discours global qui modèle à partir de l'interaction de différents autres discours symboliques (mythologiste, naturaliste, philosophique, alchimique, etc.) et de l'alchimie. C'est ce que nous appelons espaces narratifs.

⁷⁸ Gilbert Durand. *op. cit.*, p. 44.

constamment. Au lieu de clarifier le langage hermétique, ce jeu narratif produit un imbroglio sémantique dont le profane trouvera difficilement la clé. Stratégies de confusion sémantique particulièrement efficaces, notamment dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, l'éclectisme de ces espaces narratifs participe donc à l'opacité du langage symbolique afin que ces textes ne rejoignent que ceux à qui ils sont destinés. Conformément à l'hétérogénéité lexicale et à la structure composite des espaces narratifs, la symbolique alchimique de notre corpus est donc doublement absconse. En voilant les arcanes de la Nature, elle protège son objet qui, mussé parce que précieux, suscite chez les non-initiés autant l'envie et la jalousie que la crainte. Donc le secret qu'elle cache place l'homme à la croisée de la fascination et de la peur.

I.4 Alchimie et société : à la croisée de la fascination et de la peur

I.4.1 Tout commence par le secret

En amont de l'opacité du langage alchimique se trouve la problématique du secret. Stratégie de dissimulation engendrée par ce que le sociologue allemand Georg Simmel (1858-1918) appelle « une limitation de la connaissance⁷⁹ », le secret obsède autant qu'il inquiète. Il contient une fonction discriminante puisque, si son contenu est communicable, il l'est seulement auprès des initiés. D'ailleurs, l'étymologie du mot « secret » atteste le caractère exclusif. L'adjectif latin « secretus » provient du participe passé passif « secerne » qui signifie « séparé » ou « rejeté ». Le psychanalyste Gilbert Maurey précise que le substantif découlant de cette racine latine dénomme « à la fois ce qui est mis à part, caché et ce qui n'est pas visible ou compréhensible pour tous, mais seulement par quelques initiés⁸⁰ ». Le secret apparaît comme un processus de préservation d'un savoir exclusif à certains. La circulation du secret est tributaire de deux actes, le don qui consiste en une transmission autorisée de ce qui est caché et la divulgation qui suppose une indiscretion plus ou moins

⁷⁹ Georg Simmel, *Secret et sociétés secrètes*, Strasbourg, Circé, 1996.

⁸⁰ Gilbert Maurey, *Secret, secrets, de l'intime au collectif*, Bruxelles, De Boeck Université, 1999, p. 8.

intéressée de la part du détenteur. Le phénomène le plus intéressant pour comprendre la nature des persécutions des alchimistes s'inscrit dans le second cas de figure, soit le couple secret-divulgateur, lequel fait intervenir une troisième modalité, la punition, qui présente le caractère attentatoire de la divulgation.

À partir du récit des origines de l'alchimie qui expliquait les oppressions subies par les alchimistes, nous avons énoncé différents schémas fonctionnels du couple secret-divulgateur, mais sans pour autant l'identifier comme ainsi. Reprenant les récits pertinents, il nous est apparu que lorsque le dévoilement du secret provient d'un vol, il est sévèrement puni par la volonté divine. Rappelons-nous du récit de Prométhée qui dérobe le feu aux dieux pour le donner aux hommes. La sanction qui s'ensuit est sévère puisqu'attaché sur une des plus hautes cimes du Caucase, Prométhée se fait dévorer le foie par un vautour. Si le dévoilement résulte d'une indiscretion de la part du détenteur du secret, la punition est tout aussi drastique. Évoquons à cet effet le récit des anges déchus. Lorsqu'ils décidèrent de s'unir aux femmes mortelles, certains anges du Ciel se consultèrent. Leur chef, Semyaza, expliqua que s'il autorisait cette union, il serait « responsable d'un grand péché⁸¹ ». Péché de chair et / ou péché d'éthique, aucune mention n'est spécifiée. L'attention est moins portée sur la nature du péché que sur la sanction engendrée. Alors que les anges sont chassés du Ciel, les femmes donneront naissance à des géants qui détruiront les hommes. Remarquons d'ailleurs que l'expulsion des anges trouve des résonances particulières avec le récit de la Chute mentionné dans la Genèse. La femme et l'homme, pour avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance et acquis la connaissance du bien et du mal réservée au divin, sont chassés du paradis et contraints de vivre conscients de la notion de souffrance. Par conséquent, dans les récits mythiques et bibliques qui fondent les origines de l'alchimie, la divulgation du secret est réprimée autant pour le détenteur que pour le récipiendaire. Il n'est donc pas surprenant de constater que l'imaginaire collectif ait induit certaines craintes expliquant les menaces faites envers les alchimistes. Mais il ne faut pas voir en cette propagation populaire la seule explication. En effet, en étudiant des passages clés de l'histoire des religions et de la

⁸¹ « Chapitre VI, verset 3 ». in *Le Livre d'Hénoch*. trad. de François Martin, Paris, Letouzey et Ané, 1906, p. 11.

politique, nous verrons que, sous le couvert de convictions idéologiques, des hommes ont durement attaqué la philosophie alchimique et les individus qui la pratiquaient. Considérons tout d'abord la position de l'Église.

I.4.2 Alchimie et religion : mariage ou divorce ?

La croyance en un dieu-créditeur, source de perfection, est incontestable en alchimie. Le vocabulaire emprunté est manifestement troublant, et le symbolisme alchimique est souvent imprégné d'allégories cléricales. Dans certains traités hermétiques, l'adepte compare son œuvre avec la création de l'univers. Parmi les faits les plus révélateurs du XV^e siècle, l'alchimiste anglais Georges Ripley (1415 ?-1490) compose une table des correspondances philosophiques qui reproduit les liens étroits entre la religion, la philosophie et l'alchimie. Un siècle plus tard, l'adepte Melchior Cibinencis réalise une messe sous la forme d'une paraphrase alchimique dans laquelle, le psychologue Carl G. Jung pense voir un hymne à la Vierge et à ses louanges. « À la suite du saint évangile, que l'on chante l'*ave praeclara* comme un air ; on devrait l'appeler le testament de l'art, puisque ses expressions figurées recouvrent tout l'art chimique [...] »⁸². Si les alchimistes utilisent l'écriture religieuse, l'inverse est également vrai puisque certains ecclésiastiques convoquent l'art d'Hermès comme un modèle philosophique complémentaire⁸³. Nombre de religieux ont montré un intérêt profond pour la science hermétique, voyant en cette dernière une manière de compléter l'accès à la perfection⁸⁴. Pour ne citer que les plus connus, nommons Roger Bacon

⁸² Cité par Carl G. Jung dans *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, [1943] 1970, p. 507.

⁸³ Par exemple, si, à l'époque médiévale, l'Église catholique condamnait les pratiques magiques et hérétiques, elle ne censurait pas l'alchimie par rapport à la transmutation des métaux et aux références philosophiques qui la constituent.

⁸⁴ Beaucoup de textes ont établi un parallèle entre l'alchimie et la religion. Nous pensons notamment à l'ouvrage de Carl G. Jung, *Psychologie et alchimie*, qui consacre un chapitre sur le parallèle lapis-christus. Sans limiter la conception du religieux aux seules pratiques judéo-chrétiennes. Mircea Eliade dans *Forgerons et alchimistes* propose des analogies entre l'alchimie et les pratiques religieuses africaines, indiennes et chinoises. Nous conseillons de reprendre le livre de Serge Hutin, *Histoire de l'alchimie : de la science archaïque à la philosophie occulte*, qui développe très clairement cette problématique. Notons toutefois que le premier ouvrage entièrement consacré aux rapprochements entre christianisme et alchimie est l'*Alchymista christianus*, paru à Toulouse en 1632 et écrit par Pierre-Jean Fabre. Le titre entier et traduit en français est très éloquent : *Alchimiste*

(1214-1292), Albert le Grand (1193 / 1205 ?- ?), saint Thomas d'Aquin et Basile Valentin (XV^e siècle). Au XV^e siècle, le moine bénédictin nommé Basile Valentin s'est certainement le plus impliqué dans la pratique alchimique. Les légendes concernant son intérêt pour le Grand Œuvre sont aussi nombreuses que rocambolesques⁸⁵, mais la production littéraire⁸⁶ de Basile Valentin atteste son autorité dans le milieu alchimique. Plus contestés, Roger Bacon, Albert Le Grand et saint Thomas d'Aquin ont jeté des passerelles intéressantes entre religion, alchimie et philosophie. Par exemple, l'ingéniosité et la curiosité du franciscain Roger Bacon lui permettent d'exprimer son admiration pour la science tout en respectant la foi en Dieu.

Quand la religion parut, elle trouva le monde aux mains de la philosophie, qui, avant le Christ, avait donné des lois à l'univers, à l'exception des Hébreux, en se fiant aux seules forces de la raison (...). Elle fut donc un obstacle au progrès de la foi ; les philosophes voulurent lutter avec les prédicateurs en science et en miracles ; ils conseillèrent même peut-être les persécutions, et voilà pourquoi cette science fut non seulement négligée dans le principe par l'Église et les saints, mais fut poursuivie de leur haine ; et pourtant, loin de contredire la vérité, malgré ses imperfections, elle est d'accord avec la loi chrétienne ; elle lui est conforme, utile et nécessaire.⁸⁷

Albert Le Grand, saint Thomas d'Aquin et Roger Bacon puisent leurs réflexions dans le principe aristotélécien qui veut que la substance se compose de deux éléments, la matière et la forme. « Dans tout être, l'esprit peut, à la rigueur, distinguer un fonds, une matière indéterminée qui aurait pu devenir une autre chose aussi bien que celle-là ; et d'autre part, la

chrétien, dans lequel Dieu auteur de toutes choses et le plus grand nombre possible de mystères de la foi chrétienne sont expliqués par des analogies chimiques et des images, tandis que la doctrine orthodoxe, la vie et l'honnêteté des chrétiens sont démontrées avec soins par l'art chimique.

⁸⁵ Parmi les histoires les plus extravagantes, citons la découverte des ouvrages de Basile Valentin dans une colonne brisée par la foudre ainsi que le récit de l'invention de l'antimoine. Selon la légende, le moine bénédictin aurait remarqué que les pourceaux d'un couvent grossissaient en s'alimentant des résidus de gisements. Il décida d'en faire absorber aux religieux qui moururent les uns après les autres. Ainsi naît le terme « antimoine ». Mais certaines réalisations identifient Basile Valentin comme l'inventeur de l'acide chlorhydrique et de la distillation de l'alcool.

⁸⁶ Parmi les ouvrages les plus connus, citons *Azoth* (Francfort, Bringer, 1613) et *Les douze clefs de la philosophie* (Paris, Minuit, [1624] 1956).

⁸⁷ Émile Charles, *Roger Bacon, sa vie, ses ouvrages, ses doctrines d'après des textes inédits*. Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1861, p. 146.

forme, l'élément déterminant qui la fait être ce qu'elle est et non pas autre.⁸⁸ » Si chacun estime qu'une alliance entre la foi et la science est possible, nous remarquons toutefois quelques divergences méthodologiques entre les franciscains et les dominicains. Alors que les dominicains Albert Le Grand et son disciple saint Thomas d'Aquin envisagent une méthode scolastique placée sous le joug de l'autorité et du raisonnement, le franciscain Roger Bacon adopte une attitude expérimentale qui lui permet de distinguer l'alchimie pratique de l'alchimie spéculative. La première ne s'intéresse qu'à la transmutation et, en ce sens, est inférieure à la seconde qui consiste à concevoir de manière plus globale les applications hermétiques. L'alchimie spéculative considère l'organisation des corps, les combinaisons des éléments, la nature des végétaux et des animaux, soit autant de champs qui, selon Roger Bacon, n'avaient jamais été abordés par Aristote et les physiciens antiques.

Bien qu'un certain rapprochement entre alchimie et religion s'observe dans ces affinités philosophiques, cela ne veut pas dire qu'il y ait une similarité entre les principes alchimiques et religieux. Au XVII^e siècle, l'auteur anonyme du *Psautier d'Hermophile envoyé à Philalèthe* établit d'ailleurs cette distinction, et ce, dès le premier psaume de son ouvrage.

Mais il y a cette différence, que Dieu créa toutes choses sans avoir besoin d'aucun sujet qui servit de matière ou d'instruments à son opération, alors que le philosophe a besoin d'une matière sur laquelle il travaille et du feu comme l'instrument et le conducteur de son ouvrage.⁸⁹

Si la perfection est bien le résultat convoité tant dans la pratique religieuse que dans l'alchimie, les chemins empruntés sont profondément différents. Alors que, dans la religion, la perfection provient du souffle divin et que seule la croyance en dieu permet à l'homme de se laver de ses péchés, dans l'alchimie, la perfection se concrétise par une action délibérée de

⁸⁸ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁹ Anonyme, *Le psautier d'Hermophile envoyé à Philalèthe* suivi du *Dictionnaire élémentaire à l'usage des jeunes disciples d'Hermès*, coll. « Les classiques de l'alchimie », Paris, Dervy, [1608 ?] 1997, p. 13. Très peu d'indications concernant l'édition originale sont mentionnées. C'est à Pierre-Jean Joubert que l'on doit la découverte de cet ouvrage en 1762.

celui-ci qui découle d'une série de procédés opératifs orchestrés par lui seul. N'oublions pas que les premiers hommes à prendre des initiatives dans l'histoire biblique, Adam et Ève, se sont fait expulser du Paradis avant qu'ils ne puissent goûter au fruit de l'arbre de la vie éternelle et atteindre l'immortalité. Ainsi, le discours alchimique utilise un schéma narratif dont les processus actanciels⁹⁰ rappellent étrangement ceux de la Genèse. De ce fait, il est possible que le milieu ecclésiastique ait entrevu dans la pensée alchimique un outrage à la volonté divine, car, dans la pensée religieuse, la perfection est fondamentalement divine. N'est-ce pas une belle hérésie que de prétendre vouloir obtenir l'immortalité en se servant d'une connaissance réservée aux dieux ? Au vu de ces désaccords fondamentaux, nous ne sommes pas surpris d'observer l'ardeur avec laquelle les hommes d'Église ont entravé la quête alchimique. Si ces dissensions ont fait montre d'une rigidité de la part des ecclésiastiques puristes qui interdisaient toute alliance entre religion et alchimie, le philosophe Roger Bacon (1214-1292) signale que le mouvement conservateur a également été suivi par des penseurs et des chroniqueurs laïcs.

[...] des théologiens, comme l'école de saint Victor et d'autres mystiques, voient avec indignation cette alliance sacrilège de la science et de la foi, et ne peuvent supporter que la dernière n'emprunte rien à l'autre, fût-ce pour se défendre et se fortifier. Un philosophe même, Henri de Gand, n'accuse-t-il pas Albert de s'attacher aux subtilités de la philosophie séculière, et d'obscurcir ainsi la splendeur de la pureté théologique ? Un chroniqueur ne le représente-t-il pas comme un homme ivre du vin de la sagesse profane, et qui ose mélanger la science humaine, pour ne pas dire la philosophie païenne, aux lettres divines ? Saint Thomas, avant qu'un pape eût proclamé qu'il avait fait autant de miracles qu'il avait écrit d'articles, encourait les mêmes reproches, et la Faculté de théologie lui imputait à crime d'avoir enfreint les ordonnances de Grégoire IX qui prohibaient la physique et la métaphysique d'Aristote, d'avoir considéré un païen comme une autorité, et introduit sa méthode dans la science sacrée.⁹¹

⁹⁰ Nous empruntons cette terminologie au sémioticien d'origine lituanienne Algirdas J. Greimas (1917-1992). L'actant est une notion abstraite qui désigne les grandeurs sémiotiques nécessaires à une transformation prédicative. Dans une structure narrative, il se pose comme un agent de relation qui conditionne la réalisation de prédicats. Ainsi, nous utilisons le processus actanciel pour rendre compte des logiques de transformations d'un énoncé narratif.

⁹¹ Roger Bacon cité par Émile Charles dans *Roger Bacon, sa vie, ses ouvrages, ses doctrines d'après des textes inédits*, op. cit., p. 144.

Les désaccords au sein de l'Église, mais aussi de la communauté laïque, envers l'alchimie ne sont pas uniquement dus à des divergences d'opinion concernant la spiritualité. En effet, le fait que les alchimistes parlent de la production de leur or impulse une attitude paradoxale auprès des papes mais aussi des souverains qui tantôt espéraient voir prospérer leur richesse, tantôt réprouvaient la production « illicite » d'une telle monnaie. Mais c'était bien là méconnaître les ambitions de l'alchimie.

1.4.3 Alchimie, État et Église : la soif de l'or

La « soi-disante » mercantilisation de l'or des alchimistes fait débat, car elle pourrait occasionner une instabilité économique : effondrement des cours financiers et, par conséquent, des crises économiques et politiques dévastatrices. Mais là encore, selon les périodes, l'attitude des pouvoirs politiques et cléricaux diffère. À l'époque médiévale, si on observe en Europe une tendance à la condamnation, dès le XV^e siècle, la montée du capitalisme rigidifie les comportements. Ainsi Jacques van Lennep mentionne qu'en 1380, Charles V de France (1338-1380) interdit toute pratique alchimique, faisant ainsi écho à Henri IV d'Angleterre (1367-1413) qui, une vingtaine d'années plus tard, émet un édit punitif. Ainsi dit-il : « Nul ne s'avisera désormais, sous peine d'être traité et puni comme félon, de multiplier l'or et l'argent ou d'employer la supercherie pour réussir cette tentative⁹² ». Dans cette mouvance, la République de Venise proscriit l'alchimie en 1418. À l'opposé, d'autres souverains comptent à leur cour des alchimistes qui, pour certains, auraient contribué à l'enrichissement royal. Un des exemples les plus manifestes est certainement celui de Jacques Cœur (1395-1456), en France, grand argentier de Charles VII, dont l'aisance financière personnelle serait attestée par des pratiques alchimiques. Notons ici qu'il ne faut pas confondre la numismatique et l'alchimie. Pourtant, dès l'Antiquité, les alchimistes, qui avaient des connaissances en métallurgie et en orfèvrerie, furent impliqués, souvent malgré eux, dans la fabrication de la monnaie.

⁹². Édit cité par Jacques van Lennep dans *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Dervy, 1985, p. 375.

Dans le clergé, la position par rapport à une éventuelle monnaie issue de la pratique alchimique pouvait également être très paradoxale. Le récit le plus révélateur de censure hermétique est probablement celui du pape Jean XXII (1245-1334) qui bannit la pratique alchimique dans la production monétaire grâce à la décrétale pontificale de 1317, *Spondent quas non exhibent*.

(...) nous décrétons par cette constitution sous forme d'édit que tous ceux qui auront produit de l'or ou de l'argent de cette sorte, ou qui l'auront fait faire, ou encore qui auront fourni une aide en toute conscience, au cours de la fabrication, à ceux qui les fabriquent, et enfin ceux qui auront fait usage de cet or ou cet argent en le vendant ou en le donnant en paiement, seront condamnés à verser au trésor public, afin qu'elle soit dispensée aux pauvres et à titre de peine, une quantité d'or et d'argent égale à celle du métal alchimique utilisé (...) Si les ressources des délinquants ne sont pas suffisantes pour payer la peine pécuniaire précitée, la modération du juge discret pourra commuer cette peine en une autre (comme la prison ou autre) [...] Quant à ceux qui seront tombés dans l'ignorance d'un tel malheur (...), nous ordonnons qu'ils soient condamnés à la peine de la confiscation de leurs biens et à l'infamie perpétuelle. Et si les délinquants sont des clercs, ils subiront les peines précitées et en outre ils seront privés des bénéfices ecclésiastiques et seront rendus inaptes à en recevoir.⁹³

Malgré la radicalité de la bulle pontificale, certains dénoncent l'ambivalence de Jean XXII à l'égard de l'alchimie. Désireux d'enrichir à « n'importe quel prix » les finances de l'Église, il aurait eu recours, selon certains, à des pratiques alchimiques. Pour eux, la découverte, à sa mort, de vingt-cinq millions de drachmes d'or le confirme : cet or provient de la pratique alchimique. Pour répondre à l'accusation du *Spondent*, des juristes proclamèrent « la légalité de la monnaie alchimique pour autant qu'elle fut fabriquée avec l'autorisation du prince⁹⁴ ». Mais l'Histoire montre le double tranchant d'une telle permission : les alchimistes pouvaient autant servir le pouvoir royal que le menacer. Alors qu'en 1403, Henri IV interdisait la multiplication de l'or, en 1436, Henri VI (1421-1471) autorisait cette production : ainsi, en 1444, les alchimistes John Cobler, Thomas Trafford et Thomas Ashston purent légitimement

⁹³ Cité par Andréa de Pascalis dans *Histoire illustrée de l'alchimie*. Rome. Gremese, 1995, p. 69.

⁹⁴ Jacques van Lennep, *op. cit.*, p. 372.

s'adonner à leurs pratiques. Dans la Prague du XVII^e siècle, Rodolphe II (1576-1611) est le souverain qui a le plus contribué à l'art d'Hermès. Fêré des sciences, il collectionne de curieux objets qui font le prestige de ses cabinets de curiosité et consacre une partie de ses privilèges royaux à la protection des alchimistes. D'ailleurs, Rodolphe II compte à l'époque une des plus importantes bibliothèques ésotériques d'Europe. Mais la préoccupation concernant la production de l'or en vue d'une falsification est bien présente. L'adepte anglais William Salmon (milieu XVII^e siècle) corrobore cette inquiétude lorsqu'il dit dans la préface de la *Bibliothèque des philosophes chimiques* qu'une telle richesse, si elle devenait commune, « causerait un désordre et un bouleversement prodigieux dans la Société humaine⁹⁵ ». L'histoire recèle quantité de récits d'usurpation de la pratique alchimique. Dès lors apparaît une confusion des genres ; alchimistes, souffleurs⁹⁶, hyperchimistes⁹⁷, faux-monnayeurs, magicien, sorciers sont parfois évoqués indifféremment. Malgré des différences de pratiques, les faux alchimistes étaient stimulés par un intérêt commun : l'appât du gain. Ce faisant passer pour des alchimistes, ils prétendaient pouvoir produire de l'or, soigner ou encore prolonger la vie. « Les faux alchimistes ne cherchent qu'à faire de l'or, les vrais philosophes ne désirent que la science ; les premiers ne font que teintures, sophistications, inepties, les autres s'enquière des principes des choses.⁹⁸ » L'alchimiste Eyrénée Philalèthe s'insurge contre les souffleurs et proclame « c'est avec raison que je méprise et déteste cette idolâtrie de l'or et de l'argent, avec lesquelles tout s'apprécie, et qui ne servent qu'à la pompe et la vanité du monde⁹⁹ ». Nombre de pauvres gens et de souverains ont cru à ces supercheries et ont finalement été manipulés par les mythomanes.

⁹⁵ William Salmon, *Bibliothèque des philosophes chimiques*, Paris, Calteau, [1672] 1740-1754, tome 1, préface p. IV.

⁹⁶ Le souffleur est celui qui « ignorant les secrets de l'art alchimique, s'efforce de les retrouver empiriquement ». (Serge Hutin et Michel Caron, *Les alchimistes*, coll. « Le temps qui court », Paris, Seuil, 1959, p. 78).

⁹⁷ Les hyperchimistes sont ceux qui voulaient transformer les opérations alchimiques en procédés chimiques pour créer de l'or. (*Ibid.*, p. 90).

⁹⁸ Cité par Serge Hutin et Michel Caron dans *Les alchimistes*, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁹ Eyrénée Philalèthe, *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*, s. l., 1645, URL : <http://alkest.club.fr/palais.htm>, chapitre 13. XXIX.

L'alchimie s'est toujours trouvée en porte-à-faux face à des croyances qui révoquaient systématiquement ce qui n'entre pas dans l'ordre établi et a de ce fait sérieusement été menacée à maintes reprises. C'est dans les périodes de changements historiques et politiques qu'elle a toujours suscité un regain d'intérêt. Au XVII^e siècle, le brassage idéologique est conséquent et les bouleversements historiques de grande envergure. Aussi, il n'est pas étonnant de constater que l'alchimie trouve un nouvel engouement dans la société dix-septième.

1.5 Le XVII^e siècle : une ère des idées nouvelles

1.5.1 L'alchimie au XVII^e siècle

L'art d'Hermès connaît au XVII^e siècle une grande vitalité. La philosophie hermétique se place au confluent des divers champs que sont la médecine, la pharmacopée, la physique et la métallurgie. Mais les profonds bouleversements historiques de cette époque contraignent l'alchimie traditionnelle à des changements majeurs. Le syncrétisme, qui a souvent servi la légitimité de sa culture scientifique, amorce vers le milieu du XVII^e siècle une rupture par rapport à sa pensée traditionnelle. Néanmoins, cette rupture ne signe pas la mort de l'alchimie, elle détermine seulement un changement perceptif qui aboutira à une scission au sein de cette pratique. Certains adeptes, stimulés par les progrès techniques, préfèrent l'aspect scientifique, d'autres conservent leur inclination pour le pendant philosophique. Pourtant, quelques alchimistes continuent à croire en la méthode traditionnelle.

Dans une analyse de la figure d'Hermès, le socio-anthropologue Gilbert Durand explique que le regain de vitalité de l'alchimie est tributaire du réinvestissement du mythe d'Hermès, toujours convoqué à des périodes historiques marquées par des conflagrations socio-politiques débouchant sur une migration géographique du mythe.

Mercure apparaît – avec son cortège d’enseignements, de thaumaturgies hermétistes – chaque fois que les sociétés porteuses sont ébranlées dans leurs structures épistémologiques, philosophiques, religieuses ou politiques. C’est alors que la psyché collective se réfugie pour ainsi dire dans les croyances et les pratiques inspirées par le petit dieu subtil, un peu (ou carrément comme en Grèce ou à Rome) marginal. L’inquiétude qui naît du trouble profond d’une société apparaît bien comme une « inhibition stimulante » qui sollicite la théologie de remplacement qu’est celle du dieu Mercure.¹⁰⁰

Le socio-anthropologue dénombre six, voire sept résurgences¹⁰¹ du mythe d’Hermès dans l’histoire de l’humanité, et ce, dans des bassins sémantiques¹⁰² de cultures païennes ou chrétiennes, qui ne sont pas forcément identiques. Concernant la période qui nous intéresse, il constate qu’au XVII^e siècle le réinvestissement du mythe d’Hermès coïncide avec l’avènement de l’Humanisme à la Renaissance, « c’est-à-dire une minimisation du magistère de l’Église, avec le double et inversement mouvement de retour aux sources pré-chrétiennes et de foi en un progrès historique¹⁰³ ». Ce mouvement progresse dans une période historique de renouvellement, et prend la forme d’une relecture des textes oubliés ou négligés issus de l’antiquité grecque et romaine. Dans la mouvance philosophique antique, les humanistes substituent à la figure de Dieu celle de l’homme. Dieu n’est plus au centre de l’univers.

¹⁰⁰ Gilbert Durand, *Mythes, thèmes et variations*, Paris, Desclée de Brouwer, 2000, p. 38.

¹⁰¹ Le premier regain d’intérêt pour le mythe d’Hermès fait écho aux rumeurs du *Cratyle* qui questionne la source égyptienne de la mythologie du dieu Thot. La question de la canonisation du dieu Hermès conduit au III^e siècle apr. J.-C. à l’explosion hellénistique du mythe grâce aux mouvements de l’Empire romain. Dès le XIII^e siècle, la première résurgence chrétienne, sous les traits de la Renaissance gothique, connaît un réinvestissement de l’alchimie au contact de la culture arabe. La seconde résurgence chrétienne coïncide avec la pensée humaniste et la diminution de l’influence de l’Église. Au XVIII^e siècle, une nouvelle explosion idéologique propulsée par le siècle des Lumières conduit à une nette rupture entre les sociétés secrètes, les fraternités initiatiques et l’Église de Clément XII. La septième résurgence du mythe d’Hermès correspond au XX^e siècle avec l’avènement d’un rationalisme du Tiers inclus au détriment du rationalisme classique. (Hypothèses soutenues par Gilbert Durand dans *Mythes, thèmes et variations*, *op. cit.*, p. 37-38).

¹⁰² Gilbert Durand définit le bassin sémantique : « Ère de quelques 150 années environ où un “aire de famille”, une isotopie, une homéologie commune, relie épistémologie, théories scientifiques, esthétiques, genres littéraires, “Visions du monde”..., bref ce que j’ai appelé une homéologie sémantique, ou pour faire plus imagé, un “bassin sémantique”. » (*Introduction à la mythodologie*, coll. « La pensée et le sacré », Paris, Albin Michel, 1996, p. 81).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 38.

L'historienne Betty J. Dobbs¹⁰⁴ corrobore ce phénomène et explique que l'influence grandissante de la pensée humaniste au XVI^e siècle déclenche toute une série de révolutions dont la plus connue, dans la religion chrétienne, est la Réforme.

Les convictions de Martin Luther (1483-1546) en Allemagne et de Jean Calvin (1509-1564) en France sont à l'origine d'idées religieuses qui déstabilisent l'institution catholique. Ce changement résulte de polémiques antérieures non résolues. La crise pontificale du XIV^e siècle (1378-1417), appelée aussi le « Grand Schisme d'occident », ébranle l'unité de l'Église catholique au moment de l'accession à la papauté de Clément VII (1342-1394) en Avignon alors que le pape Urbain VI (1318-1389) était encore en place à Rome. Urbain VI avait déplacé l'exercice de la papauté à Rome. Mécontent de cet abus d'autorité, le collège des cardinaux vota l'élection de Clément VII afin de ramener la papauté en Avignon. Or, l'Église ne peut pas admettre l'exercice de deux souverains pontifes pour une seule tiare papale. L'événement occasionne une scission au sein du christianisme qui aurait alors nécessité une réforme. Ne prenant pas position, l'Église demeure partiellement divisée. À cela s'ajoute une série de maladresses et d'effronteries religieuses suscitant l'indignation des partisans. L'affaire la plus représentative est certainement celle des indulgences. Une indulgence est une remise des peines encourues pour les péchés. Elle est dite plénière ou partielle lorsque certains péchés sont pardonnés, et totale lorsque l'intégralité des péchés passés et à venir sont expiés. En 1515, le pape Léon X offre une indulgence aux personnes qui versent de l'argent en vue de la construction de la basilique Saint-Pierre de Rome. La proposition papale fait scandale. En réponse, Martin Luther s'élève contre l'Église catholique et énonce ses critiques, sous forme de quatre-vingt-quinze thèses qu'il affiche, en 1517, sur la porte de l'Église de Wittenberg en Allemagne. Les revendications du moine allemand mettent en place les fondements du protestantisme qui se démarque, selon son fondateur, par un retour aux sources et une pureté originelle.

¹⁰⁴ Betty J. Dobbs, *Les fondements de l'alchimie de Newton ou « la chasse au lion vert »*, Paris, les éditions de la Maisnie, 1981.

(...) Les réformateurs considèrent l'Église comme une superfétation qui ne répond pas à l'esprit du christianisme et, par un retour à la Bible, ils n'entendent pas seulement réfuter l'institution catholique, mais aussi *rétablir la pureté originelle de la communauté chrétienne*.¹⁰⁵

Ainsi, les changements les plus radicaux consistent à rejeter l'autorité papale, à revendiquer le libre arbitre dans la pratique du culte et à croire que seule la foi peut donner accès au paradis. Il faut attendre trente-huit ans pour que l'Église catholique réagisse. Le 15 décembre 1545, le pape Paul III (1468-1549) ouvre un concile œcuménique à Trente, en Italie, qui réunit des évêques, des chefs de congrégation, des universitaires théologiens et des observateurs. L'assemblée religieuse marque le début du mouvement appelé la Contre-Réforme ou Réforme catholique. Le concile, constitué de vingt-cinq sessions, durera dix-huit ans. Fondamentalement, la crise au sein de l'Église catholique engendre un divorce entre la raison humaine et la raison divine, divorce qui se fait encore ressentir au XVII^e siècle. S'il en découle un renforcement des principes religieux dans l'esprit des ecclésiastiques et une redéfinition des préceptes catholiques, la conviction de certains partisans reste ébranlée par le doute. Donc, nombre de savants et des chercheurs se désintéressèrent des débats théologiques pour se consacrer aux progrès scientifiques. Et certains d'entre eux voient alors dans l'alchimie un exutoire religieux incontestable.

Le refus de l'assujettissement aux contraintes religieuses et la persistance en des croyances plus libertines marquent une continuation des idées païennes de la Renaissance et produisent une modification substantielle de l'imaginaire chez les humanistes. Le remarquable ouvrage intitulé *Atalanta fugiens* de Michael Maier, dont nous étudierons les gravures dans cette thèse, représente cette période de transition en conciliant la croyance en la tradition alchimique tout en laissant aller l'imagination aux tentations fantasmatiques de la Renaissance. L'œuvre de Michael Maier présente, sous les traits des œuvres gravées de Mathieu Mérian (1593-1650), une symbolique alchimique qui signale pleinement les fantaisies contenues dans l'imaginaire européen de cette période. Pour comprendre

¹⁰⁵ Ioan Coulianu. *Éros et magie à la Renaissance, 1484*. coll. « Idées et recherches », Paris, Flammarion. 1984, p. 256.

L'importance de l'œuvre de Michael Maier et des gravures de Mathieu Mérian, il nous faut préciser maintenant quel était le statut précis de l'image au XVII^e siècle.

I.5.2 La place de l'image au XVII^e siècle

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'image est au centre de nombreuses réflexions et débats. Qu'elle soit abordée par sa dimension symbolique ou esthétique, l'image impose le même respect que les autres formes d'expression appartenant aux arts dits « majeurs » que sont l'architecture, la peinture, la poésie, etc. D'ailleurs, quelques courants attestent de ce regain d'intérêt autant du côté de la philosophie que des arts et de la religion. Les humanistes, en conceptualisant l'*ut pictura poesis*, réhabilitent l'image, notamment dans le monde artistique. Dans un esprit différent, les instances religieuses redéfinissent le rôle de l'image sacrée. Au cœur de ce regain d'intérêt, le réinvestissement de l'art de la mémoire revisite une théorie de l'imaginaire en privilégiant l'image.

Selon l'écrivain romain Cicéron (106-43 av. J.-C.), l'art de la mémoire est attribué au poète grec Simonide de Céos (556-467 av. J.-C.). Ce dernier aurait été invité à entonner un chant lyrique dans la maison de Scopas. Lors de la soirée, le toit de la salle de banquet s'écroule, défigurant et tuant tous les invités.

Au cours d'un banquet donné par un noble de Thessalie, qui s'appelait Scopas, le poète Simonide de Céos chanta un poème lyrique en l'honneur de son hôte, mais il y inclut un passage à la gloire de Castor et Pollux. Mesquinement, Scopas dit au poète qu'il ne lui paierait que la moitié de la somme convenue pour le panégyrique et qu'il devrait demander la différence aux dieux jumeaux auxquels il avait dédié la moitié du poème. Un peu plus tard, on avertit Simonide que deux jeunes gens l'attendaient à l'extérieur et désiraient le voir. Il quitta le banquet et sortit, mais il ne put trouver personne. Pendant son absence le toit de la salle du banquet s'écroula, écrasant Scopas et tous ses invités sous les décombres ; les cadavres étaient à ce point broyés que les parents venus pour les emporter et leur faire des funérailles étaient incapables de les identifier. Mais Simonide se rappelait les places qu'ils occupaient à table et il put ainsi indiquer aux parents quels étaient leurs morts.¹⁰⁶

Simonide de Céos réussit à identifier les corps en fonction de leur position dans l'espace de la pièce. Ainsi, naît un art qui s'élabore à partir d'un acte d'encodage mémoriel de spatialisation dont les assises se trouvent dans l'imagination.

(...) pour exercer cette faculté du cerveau, doit-on, selon le conseil de Simonide, choisir en pensée des lieux distincts, se former des images des choses que l'on veut retenir, puis ranger ces images dans les divers lieux. Alors, l'ordre des choses conserve l'ordre des choses ; les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.¹⁰⁷

L'art de la mémoire consiste donc à associer les éléments que nous désirons mémoriser à des images et à les classer dans un ordre et des lieux imaginaires précis. Pour récupérer les données initiales, il suffit de déambuler dans les lieux imaginaires, de retrouver les images et, ce faisant, d'y associer les idées encodées. Se crée alors une mémoire artificielle qui s'inspire de la théorie des *Loci*¹⁰⁸ (théorie de lieux). « Un locus est un lieu aisément retenu par la mémoire comme une maison, un entrecolonnement, un angle, un arc, etc.¹⁰⁹ », dans lequel l'orateur place des images, soit « des formes, des signes distinctifs ou des symboles (*formae*,

¹⁰⁶ Frances Yates, *L'art de la mémoire*, trad de Daniel Arasse. coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, Gallimard, 1975, p. 13.

¹⁰⁷ Cicéron, *De Oratore*, cité par Frances Yates dans *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁸ La théorie de lieux est aussi appelée théorie des *loci*, *locus* (pl. *loci*) signifiant lieu.

¹⁰⁹ Frances Yates, *op. cit.*, p. 18.

notae, simulacra); de ce dont nous désirons nous souvenir¹¹⁰ ». Dans *L'art de la mémoire*, l'historienne Frances Yates précise le lien de signification entre l'image et l'activité mémorielle. Elle explique que les anciennes images s'appuient sur « des archétypes de la réalité dont dépendent les images secondaires qui couvrent tout le royaume de la nature de l'homme (...) son but est de construire une mémoire artificielle fondée sur la vérité¹¹¹ ». L'image symbolique, dans l'approche herméneutique, donne accès à un niveau de signification second qui est contenu dans le sens littéral. Si l'art de la mémoire connaît des mutations, dépendantes des changements de mentalités, l'objectif demeure le même : celui de la connaissance.

Analysons les modalités de cet art à la Renaissance. Les instigateurs de l'art de la mémoire sont Giulio Camillo¹¹² (1479-1544) et Giordano Bruno¹¹³ (1548-1600). Professeur de grec et de latin à Bologne, Giulio Camillo formalise le procédé mnémotechnique sous la forme d'un théâtre renversé. Renversé, disons-nous, car, contrairement à l'agencement traditionnel, le spectateur n'est pas dans les gradins. Il se tient sur la scène. S'ouvre à lui un espace spectatorial de sept rangs composés chacun de sept travées. Les travées correspondent à des espaces géométriques contenant des éléments de connaissance. Selon la méthode des lieux (méthode des *loci*), il suffit de déambuler dans les allées de ce théâtre pour retrouver les idées qui avaient initialement été encodées en images. Giulio Camillo crée donc une assise architecturale à l'art de la mémoire. Dans la même mouvance, le philosophe et théologien italien Giordano Bruno enrichit l'art de la mémoire d'un cadre théorique.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹² Giulio Camillo. *Idea del Teatro dell'eccelen. M. Giulio Camillo*. Florence, s. l., 1550.

¹¹³ Giordano Bruno. *De Umbris Idearum... ad internam scripturam, et non vulgares per memoriam operationes explicatis*. Florence, Olschki, [1582] 1991.

(...) parti d'une pratique renaissante du symbole compris comme signe talismanique, où les hiéroglyphes – *figurae* des arts de mémoire comprises – et les lettres confèrent à l'homme maîtrise et possession d'une nature remplie de mystères et de secrets merveilleux, il aboutit à un maniement langagier codé de signes analogiques et discursifs. Ainsi, dans ce même *Umbris Idearum*, on relèvera le fait que les images sont animées par le mouvement des roues : comme des images signifiantes de la symbolique, elles décrivent la progression que doit effectuer l'intellect, du sensible vers l'intelligible – le titre *Les Ombres des Idées* en souligne le cheminement.¹¹⁴

Son objectif est de parvenir à une connaissance universelle et, pour cela, il fait une promotion de l'imaginaire en permettant de conscientiser les images archétypales, de les organiser dans la psyché et aussi de les interpréter. En ce sens, l'art de la mémoire est plus convoqué dans les emblèmes pour en établir le trajet sémantique. Mais ce n'est pas pour autant que le procédé mnésique le conditionne entièrement.

(...) l'art de mémoire ne constitue pour l'emblème qu'une simple tendance directive susceptible de guider le style et l'agencement des images dans un cadre sémantique strict qui détermine les choix. On ne peut donc pas dire qu'il existe véritablement un art de mémoire emblématique, mais plutôt que l'emblème, pour structurer sa construction et ses objectifs de mémorisation, s'inspire souvent de la tradition de l'art de la mémoire.¹¹⁵

Frances Yates mentionne dans le dernier chapitre de *L'art de la mémoire* que même si la pratique mnémotechnique connaît, de manière très générale, une relative baisse d'intérêt au XVII^e siècle, elle reste très active dans le domaine des sciences hermétiques. En effet, l'art de la mémoire propose une technique mnémotechnique utilisée par les astrologues, les astronomes et les alchimistes pour crypter une symbolique dont ils veulent conserver le secret.

L'implication des artistes humanistes dans la reconnaissance de l'image comme art libéral, au même titre que la poésie, n'est pas sans avoir eu un impact favorable sur le développement de l'emblème. Rappelons qu'en cette période renaissante les humanistes repensent les fondements de la société en réinvestissant des textes philosophiques. Les

¹¹⁴ Anne-Élisabeth Spica. *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris, Champion, 1996. p. 112.

¹¹⁵ Roger Paultre, *Les images du livre, emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, p. 15.

artistes se réfèrent aux traités classiques pour redorer l'image de leur art. Ainsi, naît dès le XVI^e siècle la théorie de l'*ut pictura poesis* dont l'objectif est d'élever l'art au même niveau que la poésie. Certains philosophes de l'Antiquité, Aristote¹¹⁶, Plutarque¹¹⁷, Philostrate l'Ancien¹¹⁸, effectuaient déjà une analogie entre peinture et poésie autant dans leur contenu que dans leur finalité. Mais ce sont surtout Simonide de Céos, avec son aphorisme « la peinture est une poésie, la poésie une peinture parlante », et plus tardivement Horace (65-8 av. J.-C.) avec sa métaphore « *ut pictura poesis* », qui ont inspiré les artistes humanistes.

Ainsi, c'est *L'art poétique* d'Horace qui fournit le point d'ancrage de la révolution humaniste avec sa célèbre phrase, « *ut pictura poesis*¹¹⁹ », « une poésie est comme une peinture ». Cette analogie est reprise par les artistes de la Renaissance mais est inversée par rapport à la sentence latine. Elle devient donc au XVI^e siècle « la peinture est comme la poésie ». En 1667, le peintre et critique d'art français Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668) combine les textes d'Horace et de Simonide pour corroborer l'identité entre la peinture et la poésie.

(...) La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ; à l'envi, chacune des deux reflète sa sœur, elles échangent leurs tâches et leur nom : on dit que la peinture est une poésie muette, on donne habituellement à la poésie le nom de peinture parlante ; les poètes chantent ce qui est agréable à l'ouïe, les peintres s'occupent de dépeindre ce qui est beau pour la vue ; et ce qui est indigne des vers des poètes ne mérite pas non plus que les peintres y consacrent leurs efforts.¹²⁰

¹¹⁶ Aristote. *Poétique*. trad. de Michel Magnien, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie générale française, 1990, livres I-II.

¹¹⁷ Plutarque. *De gloria Atheniensium*, édité et traduit par Jean-Claude Thioliér, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1985. livre III. 346f-347c.

¹¹⁸ Philostrate l'Ancien, *Imagines*, Cambridge, Harvard University Press. London. W. Heinemann. 1979. livre I, 294k.

¹¹⁹ Horace. *L'art poétique*. trad. de Maurice-A Douay, Paris. Gedalge jeune. 1877, vers 361.

¹²⁰ Charles-Alphonse Dufresnoy. *De arte graphica*, Genève, Droz, [1668] 2005. vers 1-8.

Utilisé par les peintres de la Renaissance pour justifier la légitimité de leur travail, la théorie de l'*ut pictura poesis* impose sa norme et se démarque. Parmi les critères¹²¹ qui fondent sa théorie, considérons l'invention et l'imitation. L'*inventio* s'inscrit dans la peinture d'histoire (*istoria*) parce qu'elle représente « un thème narratif, ancien ou moderne, sacré ou profane tiré de l'histoire et de la poésie, lesquels étaient tenues pour des disciplines libérales¹²² ». L'imitation s'inscrit dans la mouvance aristotélicienne de l'imitation idéale et devient la pierre angulaire de l'*ut pictura poesis*. « (...) La peinture comme la poésie, trouve son accomplissement le plus haut dans l'imitation représentative de la vie humaine, non dans ses formes moyennes, mais dans ses formes les plus élevées¹²³ ». Dans la *Poétique*, Aristote préconise l'imitation de la nature humaine non comme elle est, mais plutôt comme elle devrait être. Au XVI^e siècle, l'écrivain et traducteur italien Lodovico Dolce¹²⁴ (1505-1568) discute la conception aristotélicienne et propose que l'art surpasse la nature. De ce fait, Lodovico Dolce reprend la tradition mythopoétique de certains artistes de l'antiquité grecque, dont la méthode consistait à utiliser des modèles humains pour atteindre une perfection artistique. Les récits de Zeuxis et de Praxitèle et Apelle ont probablement été les principales sources d'inspiration de Lodovico Dolce. Au III^e siècle av. J.-C., le sculpteur grec Praxitèle et le peintre grec Apelle utilisèrent tous deux la beauté de la courtisane Phryné pour réaliser le portrait de leur Aphrodite. D'après Cicéron, le peintre grec d'Héraclès, Zeuxis (V^e siècle av. J.-C.), aurait pris pour modèles cinq jeunes filles de Crotone, du moins les parties les plus parfaites de chacune d'elles, pour réaliser un portrait d'Hélène de Troie glorifiant son unique beauté. Avec l'*ut pictura poesis*, l'effervescence humaniste conduit à l'atténuation de la dichotomie entre le profane et le sacré. En effet, le goût pour l'esthétique à la Renaissance a eu pour conséquence que les images sacrées ont été considérées moins pour leur portée symbolique que pour leur caractère esthétique.

¹²¹ Pour une analyse détaillée des autres principes de la théorie humaniste, soit l'invention, l'expression, la convenance, la délectation et la délectation, nous référons le lecteur au livre de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, coll. « Littérature artistique », traduction et mise à jour de Maurice Brock, Paris, Macula, 1998.

¹²² *Ibid.*, p. 40.

¹²³ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁴ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*. Florence, M. Nestenus et F. Moücke, [1557] 1735.

Nonobstant la revalorisation humaniste de l'homme au détriment de l'image divine, à la fin du XVI^e siècle, certains penseurs comme Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) détournent le concept d'imitation idéale de sa filiation humaniste pour le rattacher à une pensée mystique religieuse. « La beauté idéale, dont chacun voit l'image reflétée dans le miroir de son propre esprit, avait sa source en Dieu plutôt que dans la nature¹²⁵ ». Nous ne sommes pas étonnée d'observer ce genre de déviation dans la mesure où la religion, ayant traversé des périodes d'instabilité, tente de reconquérir l'estime de ses partisans en redéfinissant ses principes et ses dogmes. Songeons au remaniement effectué lors du Concile de Trente dont les conclusions sur le statut de l'image sont intéressantes. À l'origine de la nécessité de statuer sur l'image s'inscrit en filigrane la querelle entre les iconoclastes et les iconodules. Alors que les premiers réfutent la portée symbolique de l'image dans les pratiques religieuses, les seconds vénèrent les icônes. Dans *L'imaginaire*¹²⁶, Gilbert Durand constate que si le conflit entre iconoclastes et iconodules a toujours été très manifeste, il revêtait parfois des formes plus complexes. Le premier conflit date du VIII^e siècle et se solde par la victoire des iconodules instituée notamment par le combat de saint Jean Damascène. Ce dernier justifiait l'importance de l'image par des récits christiques découlant des traditions anciennes et des récits bibliques. Selon le saint, l'image est un médium qui permet d'accéder à la sphère divine. Le récit le plus représentatif est celui du voile de sainte Véronique. Lors de la Passion du Christ, une sainte femme appelée Véronique essuya le visage de Jésus avec un tissu qui en conserva les traits. Le Linceul de Véronique, ou Saint Suaire, est la première image du Christ. Il découle de ce récit la vénération des images de personnes saintes telles que la Vierge et les apôtres. Ainsi, « l'oraison devant des icônes privilégiées constituait un accès direct, non sacramentel (échappant à l'administration ecclésiastique des sacrements), à l'au-delà sacro-saint¹²⁷ ». Au XIII^e siècle, l'iconodulie est défendue par saint François d'Assise (1181-1226). Dans la mouvance damascénienne, le saint intègre les réalisations de la Nature comme manifestations du Créateur. L'image sainte recèle quelques ressemblances

¹²⁵ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁶ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris, Hatier. 1994.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 11.

qui permettent symboliquement d'accéder au divin. Comme le signale Gilbert Durand, « l'image de la sainteté incite à pénétrer par sa contemplation jusqu'à la sainteté même (...) »¹²⁸. La crise entre défenseurs d'image et condamnateurs de l'image se perpétue jusqu'au XVII^e siècle. Afin de résoudre ce conflit, les instances religieuses adoptent le 3 décembre 1563, lors de la XXV^e session du Concile de Trente, un texte qui défend le principe de représentation matérielle du sacré.

On doit avoir et conserver, principalement dans les églises, les images de Jésus-Christ, de la Vierge mère de Dieu et des autres saints ; et qu'il faut rendre l'honneur et la vénération qui leur est due ; non que l'on croie qu'il y ait en elles quelques divinités ou quelques vertus pour lesquelles on leur doit rendre ce culte, ou qu'il faille leur demander quelque chose, ou arrêter en elle sa confiance dans les idoles : mais parce que l'honneur qu'on leur rend est référé aux originaux qu'elles représentent (...) ainsi qu'il a été défini et prononcé par les décrets des conciles, et particulièrement du second concile de Nicée contre ceux qui attaquaient les images. (...) Qu'on n'expose aucune fausse image qui puisse induire à quelque fausse doctrine, ou donne occasion aux personnes grossières en quelque erreur dangereuse. Et s'il arrive quelques fois qu'on fasse faire quelques figures ou quelques tableaux des histoires ou événements contenus dans la Sainte Écriture, selon qu'on le trouvera expédient pour l'instruction du peuple, qui n'a pas la connaissance des lettres, on aura soin de le bien instruire qu'on ne prétend pas par là représenter la divinité, comme si elle pouvait être aperçue par les yeux du corps, ou exprimée par les couleurs et les figures.¹²⁹

En plus des images fondées sur un concept de ressemblance (comme le Saint Suaire), l'Occident intègre l'image d'une nature divinisée. « Toute représentation de la Nature, de la Création est une invite à l'itinéraire vers le Créateur. Toute contemplation, toute vue sur la Création même à son degré le plus bas, est vestige (*vestigium*), de la Toute Bonté du Créateur.¹³⁰ » L'art sacré de la société dix-septiémiste ne se démarque-t-il pas par une minimisation de la présence de l'homme et une maximisation de celle de la nature ? Nous observons dans cette tendance une forte consonance humaniste que Gilbert Durand ne manque pas de commenter dans son essai sur l'imaginaire.

¹²⁸ Gilbert Durand. *op. cit.*, p. 12.

¹²⁹ Extrait du concile de Trente de 1563, cité dans Anne-Élisabeth Spica. *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris, Champion, 1996. p. 122.

¹³⁰ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, *op. cit.*, p. 12.

La libre ouverture à la Nature et ses représentations devait provoquer une sorte de double effet pervers : d'une part, la figure de l'homme s'efface de plus en plus dans le décor naturel des eaux, des forêts, des montagnes ; d'autre part, paradoxalement, le culte de la nature facilite le retour des divinités élémentaires mais anthropomorphes des anciens paganismes. L'Humanisme de la Renaissance du *Quattrocento* (XV^e siècle) verra paradoxalement l'exaltation de l'homme naturel et son décor agreste, mais aussi le retour à la théologie naturelle des forces anthropomorphes qui régissent la nature, le retour au paganisme...¹³¹

Le réinvestissement de l'art de la mémoire, la légitimité de la peinture par les artistes humanistes et la réglementation du statut des représentations sacrées démontrent l'importance de l'image dans la société dix-septiémiste. Cette période de redéfinition et de reconnaissance de l'image n'est donc pas étrangère à la prolifération de nouveaux genres littéraires. L'un de ces nouveaux genres propose une herméneutique singulière en procédant à la juxtaposition de deux codes différents, le texte et l'image, dans un espace de représentation défini.

1.5.3 L'emblème au XVII^e siècle : naissance d'un genre littéraire

L'interaction texte-image apporte un renouveau dans le milieu des arts et développe une nouvelle forme de langage particulièrement bien exploitée dans la devise et dans l'emblème. Bien que les deux genres sont différents, ils sont pourtant souvent confondus, notamment à cause de la relation texte-image par laquelle tous deux se définissent, mais aussi par la similarité de la terminologie. En effet, devise et emblème se composent d'une figure (corps aussi appelé selon les modèles théoriques *pictura*, *icon*, *imago*, *symbolon*) et d'un intitulé (ou âme *inscriptio*, *titulus*, *motto*, *lemma*, sentence). Notons que dans le cadre de la devise, l'intitulé peut parfois être nommé « devise ». À cette bi-partition compositionnelle s'ajoute dans l'emblème un troisième élément, l'épigramme (*subscriptio*, *declaratio*). Avant de détailler les modalités de chacun, voyons ce qui différencie la devise de l'emblème. Nous

¹³¹ *Ibid.*, p. 13.

reprenons l'introduction des actes de la journée d'études du 10 mai 1980¹³² de la Société française des seiziémistes, écrite par le théoricien littéraire Yves Giraud. Dans le préambule, il énonce trois aspects différentiels.

Tout d'abord, l'emblème et la devise ne sont pas destinés au même corps institutionnel. D'après les héraldiques, la devise constitue un « programme individuel¹³³ » dans lequel il s'agit d'énoncer l'identité d'une caste, d'un ordre militaire, religieux, royal, etc., alors que l'emblème a une portée plus collective qui consiste à instruire sur les valeurs morales. Ensuite, Yves Giraud ajoute que la devise semble contenir un caractère énigmatique plus important que l'emblème.

L'emblème est “une peinture si ingénieusement inventée qu'elle semble parler ouvertement” ; le texte offre une expression claire, dont la lecture première ne présente pas de difficulté, tandis que la devise a un tour plus énigmatique, plus subtile, le sens y étant parfois caché au premier regard, exigeant un déchiffrement.¹³⁴

Ce deuxième point pose un problème argumentatif. Selon le théoricien littéraire, l'adverbe comparatif « plus » suffit à distinguer la devise de l'emblème quant au caractère énigmatique et subtil. Nous sommes en droit de nous demander en vertu de quels critères Yves Giraud attribue plus de finesse, de sagacité ou de difficulté herméneutique à la devise plutôt qu'à l'emblème. Il aurait fallu établir une échelle de valeurs pour définir ce qu'il entend par « énigmatique » et « subtil » et jauger l'emblème et la devise à l'aune de ces significations. L'hypothèse d'Yves Giraud ne peut être soutenue sans problème, non seulement parce qu'elle fait preuve d'une faiblesse argumentative, mais aussi et surtout parce que les fondements de cette hypothèse s'avèrent incorrects. Dans les lignes suivantes, nous donnerons successivement des définitions de la devise et de l'emblème qui démontrent clairement que la distinction entre les deux genres littéraires dépend fondamentalement de

¹³² Yves Giraud (comp.), *L'emblème à la Renaissance*, actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des seiziémistes. Paris, SEDES et CDU, 1982.

¹³³ Yves Giraud, « Propositions », in *op. cit.*, p. 8.

¹³⁴ *Ibid.*

leur structure. Le dernier point soulevé par Yves Giraud retient davantage notre attention, car il démontre une différenciation importante entre le texte et l'image dans l'emblème. Si, dans la devise, texte et image ne peuvent être appréhendés séparément sans perdre leur sens, ils conservent, dans l'emblème, une certaine autonomie.

Dans la devise, figure et parole doivent être combinées pour produire le sens, qui n'existe que par rapport mutuel entre les deux éléments ("la figure démontre une partie de l'intention, et le mot déclare l'autre", J. Baudoin) dans l'emblème, "les paroles qui l'accompagnent sont d'ordinaire des propositions qui ont un sens complet indépendamment de la peinture" (Bouhours) : elles commentent l'image, la "doublent" et l'expliquent.¹³⁵

Yves Giraud met en place une structure argumentative afin de distinguer au mieux la devise et l'emblème, les deux genres littéraires qui articulent texte et image. Nous avons souligné que l'une de ses justifications posait un problème argumentatif qui nécessite d'étudier plus substantiellement la devise d'une part et l'emblème d'autre part.

1.5.3.1 La devise

La devise ou l'*impresa* (en italien) est constituée d'un *motto* (intitulé) et d'une image. Dérivée du latin *Symbolum heroïcum*, elle signe son appartenance à une classe d'élite de héros traditionnellement établis dans la chevalerie (*heroïcum*), par un langage symbolique (*symbolum*). « La devise fournit de la sorte une figuration visible à des qualités morales d'intégrités, de dévouement fidèle et de grandeur stoïque.¹³⁶ » Vers le milieu du XII^e siècle, le mot « devise » est utilisé en référence au blason, dans le sens de « diviser » ou encore de « deviser », et signifie « une division de quelque pièce honorable de l'écu¹³⁷ ». « La devise, avec toutes les restrictions de maniement par rapport à l'emblème, est une petite machine de

¹³⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

¹³⁶ Pierre Laszlo, *La leçon de choses, de l'art de l'emblème à la communication moderne*, coll. « Diversio », Paris, Austral, 1995, p. 38.

¹³⁷ Cité par Roger Paultre dans *Les images du livre, emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991, p. 7.

concentration et de miniaturisation précieuse, un condensé d'expressions en une image et un mot.¹³⁸ » Dans un sens dérivé, elle est une sentence attribuée à une personne pour exprimer son appartenance sociale et militaire ou encore pour identifier sa caste.



A.I-5 : Devise illustrée dans le livre de Pierre Le Moyne,
*De l'art des devises*¹³⁹

Souvent confondue avec l'emblème, la devise s'en distingue pourtant par des traits définitoires précis. En 1551, l'historien italien Paolo Giovio (1483-1552) dégage cinq critères permettant d'identifier les devises :

¹³⁸ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris, Champion, 1996. p. 373.

¹³⁹ Pierre Le Moyne, *De l'art des devises*. Paris, Sebastien Cramoisy, 1666.

La première est qu'il faut qu'elle soit composée de corps et d'âme, avec juste proportion de l'un à l'autre, et tous deux à la personne qui doit la porter.

La deuxième, qu'elle ne soit tant obscure qu'il y faille une Sybille pour truchement, ou si claire que le premier rustique en puisse aller, comme on dit, à la moutarde.

La troisième, que l'apparence en soit belle, donnant plaisir et délectation de la première rencontre comme d'un soleil, un croissant, un feu, un arbre verdoyant, un outil mécanique, un animal bizarre, un oiseau fantastique, un poisson tel qu'on voudra, pourvu qu'il ne soit de mer si éloignée qu'au-delà de nous en soit le nom et la connaissance.

La quatrième, qu'on se garde surtout de n'y mettre aucune forme ou face humaine.

La cinquième, que le mot soit le plus souvent d'une langue diverse de la maternelle de celui qui la porte, afin d'y faire deviner plus longtemps.¹⁴⁰

Les cinq critères rendent compte de l'importance de la relation texte-image, de la nature symbolique et énigmatique, de la valeur esthétique, de l'absence de représentation du corps humain et de l'utilisation d'une langue étrangère. Le jésuite français Pierre Le Moyne (1602-1671) ajoute une précision sur la nature symbolique qu'instaure la devise entre la forme qu'elle prend, la pensée qui la constitue et le porteur qu'elle représente. Le mot mentionné dans la devise doit autant être associé à la figure qu'au porteur de la devise.

La devise est similitude dans son essence. Elle se doit de faire par comparaison et, du consentement même des auteurs (...), si la Devise a une âme (...) cette âme consiste proprement en la juste union qui se fait par l'entremise du Mot, entre la Figure et la Personne figurée. Il est donc nécessaire que le mot, qui est le lien entre ces deux parties, qui les approche l'une à l'autre par la Métaphore et les assemble par l'expression de ce qu'elles ont de semblable, il est, dis-je, nécessaire que ce lien soit commun à l'une et à l'autre, qu'il les embrasse toutes deux et les étrenne également. Car s'il joint à une partie et il lui est propre, et qu'il ne joigne pas à l'autre et n'arrive pas même jusqu'à elle, il n'y aura point d'union entre elles, faute d'attache qui leur soit commune : et la Devise manquera de la similitude sans laquelle elle ne peut être devise qu'imparfaitement et par équivoque.¹⁴¹

La métaphore puise ses références dans un répertoire de hiéroglyphes, de fables ou encore de proverbes. Son utilisation est également présente dans le fonctionnement de l'emblème, mais

¹⁴⁰ Paolo Giovio, *Dialogue des devises d'armes et d'amours du S. Paolo Iovio, avec un discours de M. Loys Dominique, sur le mesme subject. Traduit de l'italien par le S. Vasquin Philieul, Auquel nous avons adjousté les Devises Heroïques et Morales du Seigneur Gabriel Symeon*, Lyon, G. Rouillé. [1551] 1561, préface (non paginé), cité par Roger Paultre dans *op. cit.*, p. 24.

¹⁴¹ Pierre Le Moyne. cité par Roger Paultre dans *Les images du livre, emblèmes et devises*, *op. cit.*, p. 29.

dans ce cas, la métaphore s'actualise dans une structure texte-image singulière dont les exigences diffèrent de celles de la devise.

1.5.3.2 L'*emblema triplex*

Procédé de rhétorique, énigme en tableau, symbole, sont autant d'acceptions utilisées à la place du mot « emblème ». Cette polysémie a desservi l'unicité de l'emblème, car aujourd'hui encore la confusion entre l'emblème et la devise demeure présente. L'imbroglio qui résulte de cette diversité sémantique exige de faire une étude étymologique du terme « emblème ». Le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* attribue l'origine du terme « emblème » au grec *emblema* qui désigne un ornement, plus spécifiquement une mosaïque.

Mot gr. (pl. *emblemata*) désignant un ornement rapporté au centre d'une composition dans l'art antique, et particulièrement, en mosaïque, un tableau amovible ayant généralement pour support une plaque de terre cuite de deux pieds (env. 60 cm de côté). Les *emblemata* sont de véritables peintures solides, réalisées avec des éléments d'une extrême finesse, aux formes irrégulières et aux couleurs vives. Leur production, commencée à la fin de l'époque hellénistique (Alexandrie, notamment, était l'un des principaux centres), disparaît dans le courant du III^e s. apr. J.-C.¹⁴²

L'étymologie grecque *emblema* est elle-même dérivée de *ballein*, « jeter », et *emballein*, « jeter dans ». Ainsi, la racine grecque définit la nature amovible contenue dans le mot emblème comme l'incursion de l'objet dans un espace autre. Les ornements, généralement placés sur des vases en verre, pouvaient facilement être insérés sur un autre support. Dès l'Antiquité, les *emblemata* illustraient des figures représentant des idées abstraites.

¹⁴² « Emblème », in *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, Librairie Larousse, 1983, p. 3678.

Ainsi, la chouette fut l'emblème d'Athènes parce qu'elle était l'attribut de la déesse Athéna ; le caducée, attribut d'Hermès, est devenu l'emblème du commerce (il est aussi celui de la médecine, en souvenir du serpent d'Epidaure). Le christianisme primitif possédait ses emblèmes, parmi lesquels le poisson, choisi parce que son nom grec est l'acrostiche du nom et des titres du Christ.¹⁴³

Aujourd'hui, le sens premier du mot « emblème » est inusité. Toutefois, deux aspects sémantiques ont été conservés dans les définitions contemporaines. La représentation d'idées abstraites sous forme de figures demeure dans l'acception de l'emblème comme image symbolique. À cet effet, le *Dictionnaire de la langue française* stipule par exemple que « le coq est l'emblème de la vigilance »¹⁴⁴ et « le vert est l'emblème de l'espérance »¹⁴⁵. Pouvant aussi représenter un insigne, l'emblème dessine les attributs permettant de distinguer les membres d'un groupe social, d'un parti, d'une dignité, d'une fonction, d'un grade ou encore d'un rang. Alors pouvons-nous reconnaître l'emblème de la royauté par la représentation du sceptre et de la couronne, celui de l'empire par le globe, ou encore celui de la papauté par la tiare. Dans ce cas, il se distingue de la devise par son absence de texte.

L'insertion d'une image dans un espace autre, suggérée par l'étymologie grecque *emballain*, institue la relation texte-image de l'emblème. À cet égard, le *Dictionnaire de la langue française* considère les emblèmes comme des « Figures symboliques, avec une légende en forme de sentence »¹⁴⁶. Cette définition est problématique, car elle renvoie à celle de la devise et non à l'emblème, attestant ainsi de la confusion sémantique entre les deux. Afin de pallier cette ambiguïté sémique, analysons plus en détail les contextes culturels de la naissance de l'emblème et la nature de la relation texte-image telle que nous l'entendons. En 1996, Anne-Élisabeth Spica publie *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ « Emblème », in Émile Littré. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, [1863-1872] 1987, tome 2, p. 1985.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

genres (1580-1700). L'ouvrage propose un travail minutieux sur les contextes culturels et politiques de la naissance de l'emblème. La théoricienne en littérature démontre les implications du nouveau genre littéraire dans une fin de XVI^e siècle particulièrement mouvante. Elle reconnaît dans la relation texte-image, sur laquelle repose l'emblème, une nouvelle forme d'énonciation de la symbolique. Aussi définit-elle la nature du lien intermodal texte-image institué par l'emblème.

On désigne ainsi la production d'une forme particulière de livres qui donnent à lire non pas un texte, qui donnent à voir non pas une image illustrative, mais qui donnent à lire et à voir simultanément des figures gravées accompagnées d'un court texte, en prose ou en vers, invitant, plus qu'au spectacle ou à la lecture, au déchiffrement sous la forme d'une image mentale, appelée « mystique » ou « spirituelle », l'idée à laquelle texte et image gravée renvoie.¹⁴⁷

En cela, l'utilisation d'un système de symboles permet à l'usager des livres d'emblèmes d'accéder au sens dénoté originellement par le texte et l'image. Ainsi, la symbolique se définit par l'utilisation de procédés tropiques tels que la métaphore, la métonymie, mais aussi le calembour.

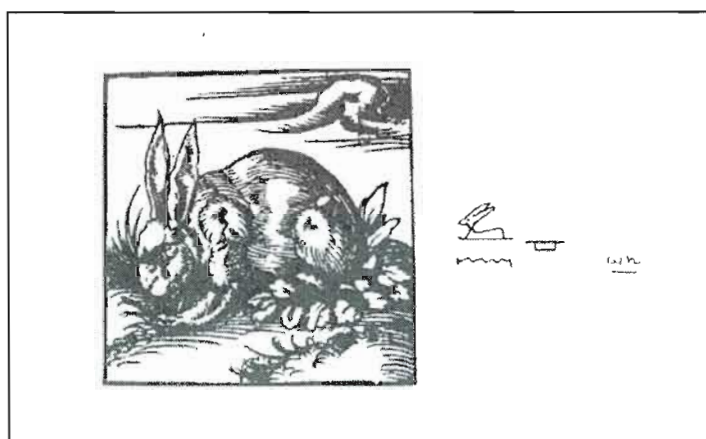
Utilisé par les humanistes au XVII^e siècle, l'emblème s'inscrit dans la lignée des hiéroglyphes anciens tombés quelque peu en désuétude. Les humanistes se réapproprièrent les hiéroglyphes pour leur insuffler une nouvelle vitalité et contribuèrent parallèlement à une utilisation différente de ceux-ci. En 1982, Claude-Françoise Brunon explique ce phénomène dans un article intitulé « Signe, figure et langage : les *Hiéroglyphes* d'Horapollon¹⁴⁸ ». La spécialiste en littérature comparée attribue les premières traces écrites de hiéroglyphes à *Hieroglyphica* d'Horapollon¹⁴⁹. Le texte remonterait au V^e siècle de l'ère chrétienne. Mais ce

¹⁴⁷ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris, Champion, 1996, p. 29.

¹⁴⁸ Claude-Françoise Brunon, « Signe, figure et langage : les *Hiéroglyphes* d'Horapollon », in *L'emblème à la Renaissance*, Yves Giraud (comp.), actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des sciziémistes, Paris, SEDES et CDU, 1982, p. 29-47.

¹⁴⁹ La paternité des *Hiéroglyphes* est aujourd'hui encore controversée. Hormis les identifications fantaisistes qui attribuaient le recueil au fils d'Osiris, Horus, ou encore au dieu du même nom, Suidas attribue la filiation des

n'est qu'en 1505 qu'il est publié sans illustration pour la première fois à l'imprimerie du Vénitien Alde Manuce. Dès 1543, les éditions Kerver éditent une traduction française accompagnée des textes grecs et illustrée de gravures sur bois. L'écriture égyptienne sibylline est singulière. Étudions-en les particularités dans le hiéroglyphe 26, illustré ci-dessous.



A.I-6 : Hiéroglyphe 26, livre I, *Hieroglyphica*

Les lettres inscrites à côté de l'écriture hiéroglyphique sont un ajout à la compréhension de l'écriture imagée. Claude-Françoise Brunon explique le trajet sémantique de ce hiéroglyphique comme suit : « L'hier. 26 du livre I met en rapport "une chose ouverte" avec la figure d'un Lièvre. Or, le mot *wn*, qui signifie « ouvrir », présente en effet dans sa graphie un lièvre dans le désert, avec ses grandes oreilles caractéristiques¹⁵⁰ ». La figure ne propose pas de niveau interprétatif, elle fonctionne comme un signe linguistique arbitraire et a, dans le langage égyptien, une valeur phonétique. Dans sa conceptualisation et sa composition formelle texte-image, le projet de l'emblème se situe dans le prolongement des hiéroglyphes. Toutefois, le caractère symbolique ne peut être attribué au modèle hiéroglyphique. Nous

Hiéroglyphes à Horapollon d'Alexandrie (408-450). Cette origine fut contestée par des égyptologues tels que Francesco Sbordone, qui avancèrent une hypothèse plus plausible. Ils estiment que les *Hiéroglyphes* sont l'œuvre du petit-fils du précédent, également appelé Horapollon (474-491 apr. J.-C.), qui enseignait dans l'une des dernières écoles païennes avant d'être contraint de se convertir à la religion chrétienne.

¹⁵⁰ Claude-Françoise Brunon, *op. cit.*, p. 33.

devons cet apport aux humanistes qui, dès le XVI^e siècle, actualisent la formation égyptienne en un mode symbolique de pensée. De cette façon, texte et image renvoient chacun à un niveau de signification autre que celui qui est dénoté. Ils jouent le double jeu de l'opacité et de la transparence : cacher pour mieux dire et dire pour mieux cacher.

L'emblème, ainsi que le rappelle Anne-Élisabeth Spica, est traditionnellement attribué à André Alciat (1492-1550). Or, comme elle le précise, « s'il a trouvé le nom, notre milanais n'a pas trouvé la chose¹⁵¹ ». En effet, ce n'est pas au juriste milanais que nous devons la production artistique qui concilie texte et image, mais plutôt à ses traducteurs qui ont mis l'accent sur la signifiante du croisement des modalités visuelles et textuelles. Nous pensons particulièrement à l'éditeur Chrétien Wechsel et au traducteur Barthélémy Aneau. Ces derniers ont théorisé systématiquement la relation ternaire du *motto*, de l'épigramme et de l'image et inventé le concept d'*emblema triplex*.

André Alciat est né à Milan. Il mène une carrière universitaire mouvementée dans le domaine du droit. Professeur de Droit à Avignon de 1518 à 1522, il retourne dans son pays natal où il se confronte au conservatisme italien du milieu législatif. Vif et brillant, il propose des innovations juridiques qui dérangent une tradition juridique fermée sur elle-même. Le jurisconsulte italien relativise le droit et convoque d'autres disciplines telles que la philosophie et la rhétorique pour réformer la jurisprudence. Ainsi Pierre Laszlo résume-t-il les convictions d'André Alciat : « André Alciat était un érudit, il aimait la lecture des grands auteurs de l'antiquité grecque et romaine. Pour lui, la jurisprudence était inséparable des exemples, qu'il glanait dans l'histoire et les lettres anciennes. Il s'aidait aussi des travaux des philologues [...]»¹⁵². André Alciat convoque le discours des Anciens, se réapproprie les racines grecques pour créer un langage symbolique laissant une place importante aux tropes et aux métaphores. D'ailleurs, il ne cache pas sa connaissance des *Hieroglyphica* d'Horapollon, qu'il prend volontiers comme exemple. « Les mots portent un sens, les choses

¹⁵¹ Anne-Élisabeth Spica, *op. cit.*, p. 327

¹⁵² Pierre Laszlo, *La leçon de choses, de l'art de l'emblème à la communication moderne*, coll. « Diversio ». Paris, Austral, 1995, p. 28.

reçoivent un sens. Bien que quelques fois, les choses aussi soient signifiantes, comme les hiéroglyphes chez Horus et Chérémon, sujets sur lesquels nous avons nous aussi composé un petit livre en vers, qui a pour titre *les Emblèmes*¹⁵³ ». Fort de ses connaissances, il constitue un premier livre d'emblèmes¹⁵⁴, dont il fait mention dans une lettre écrite à Francesco Calvi le 9 décembre 1521. Dans cette correspondance, André Alciat ne stipule jamais la présence d'images. Dans sa conceptualisation, l'emblème est un recueil d'épigrammes. Ainsi dit-il :

J'ai composé un petit livre d'épigrammes, que j'ai intitulé *Emblèmes* : en effet, au travers de chaque épigramme, je compose une description qui prenant son origine dans un épisode historique ou une particularité de la nature, représente avec élégance sa signification, de telle sorte que les peintres, les orfèvres, les fondeurs y trouvent une source d'inspiration pour confectionner cette sorte d'objets que nous appelons écussons et que nous accrochons à nos couvre-chefs, ou bien que nous considérons comme des insignes, comme sont l'ancre d'Alde, la colombe de Froben ou l'éléphant de Calvus qui malgré une longue gestation n'accouche de rien.¹⁵⁵

Nonobstant l'absence de l'image dans la définition alciatienne de l'emblème, *Les Emblèmes* d'André Alciat reste l'ouvrage qui marque la naissance de l'*emblema triplex*, soit la relation ternaire *motto*-image-épigramme. Questionnons-nous sur les contextes de l'insertion de l'image. Pour ce faire, il nous faut relater les circonstances particulières qui entourèrent la première édition connue.

L'édition augsbourgeoise intitulée *Emblematum liber*¹⁵⁶ paraît en 1531. Elle sème la controverse, car l'éditeur, Heinrich Steyner, joint aux épigrammes d'André Alciat des images

¹⁵³ « Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque significant, ut hieroglyphica apud Horum et Cheremonem, cujus argumenti et nos carmine libellum composuimus cui titulus est Emblemata », André Alciat, *De verborum significatione, libri quatuor. Eisdem in tractatum eius argumenti veterum iureconsultorum, commentaria summarijs illustrata*, Lyon, Gryphe, 1537, I. 6. p. 871.

¹⁵⁴ Claudie Balavoine pense que cette première édition aurait été perdue. (« Les emblèmes d'Alciat : sens et contresens », in *L'emblème à la Renaissance*, Yves Giraud (comp.), actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des seiziémistes. Paris. SEDES et CDU, 1982, p. 50.)

¹⁵⁵ André Alciat, Lettre à Francesco Calvi, 9 décembre 1522.

¹⁵⁶ André Alciat, *Emblematum liber*. Ausbourg, Steyner. 1531.

du graveur Jörg Breu, mais sans le consentement de l'auteur. Produits d'un geste audacieux de l'éditeur, les emblèmes d'André Alciat apparaissent en 1531 sous la forme suivante.



A.I-7 : Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1531

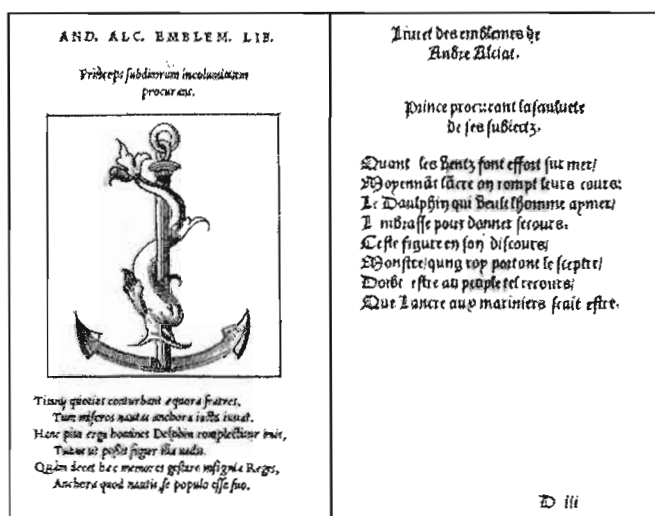
La puissance originelle du verbe a enjoint Heinrich Steyner à annexer une image au texte. Autrement dit, les épigrammes d'André Alciat avaient une portée symbolique telle que l'éditeur s'est permis de transformer l'image mentale que suscitaient les épigrammes en images symboliques. Ainsi le corrobore Anne Élisabeth Spica.

Les *emblemata* tels que les conçoit Alciat ressortissent à l'épigramme, mais à une épigramme qui échappe au domaine de l'écrit pur. Il s'agit de visualiser, en conduisant l'esprit d'un objet à un autre (...) non seulement par la voie rhétorique, tropologique, de la métaphore, mais aussi en donnant corps à l'objet. La finalité réalisée tient dans la représentation concrète de ce que le texte suggère, et appelle ainsi la mise en images, comme l'a justement pressenti l'imprimeur.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris. Champion. 1996. p. 326-327.

D'autres publications suivirent l'édition de 1531, chacune perfectionnant la qualité de la juxtaposition texte-image. Un deuxième tirage¹⁵⁸, publié à Paris en 1534 et traduit en français en 1536 par Chrétien Wechel, paraît avec des corrections majeures dans le corps des épigrammes. En plus de conserver la structure texte-image imposée cinq ans auparavant par l'éditeur augsbourgeois, l'éditeur parisien introduit l'agencement tripartite de l'emblème sous les traits d'un *motto*, de l'épigramme et du titre.

(...) Wechel perfectionna le système d'association du texte et de l'image en regroupant dans l'espace clos de la page les trois éléments qui se répétaient d'emblème en emblème : le titre (*inscriptio*), la gravure (*figura*), l'épigramme (*subscriptio*) – la page en regard étant réservée à la traduction, ou plutôt l'adaptation française de Jean Le Fevre.¹⁵⁹



A.I-8 : Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1534

¹⁵⁸ André Alciat. *Livret des emblèmes de maistre André Alciat mis en rime françoise & présenté à Monseigneur l'Admiral de France*. Paris, Chrétien Wechel, 1536.

¹⁵⁹ Jean-Marc Chatelain. *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993. p. 72.

Salomon. Grâce au travail de l'humaniste lyonnais Barthélémy Aneau, les emblèmes sont organisés selon un ordre thématique.

Ainsi, Aneau en recomposant les *Emblèmes* d'Alciat les manie comme les emblèmes devaient être maniés ; et si son attitude pourrait nous sembler sacrilège, en réalité, elle correspond au traitement attendu par le genre. C'est en agissant ainsi, en semblant contester la combinaison symbolique texte-image des emblèmes d'Alciat, par l'insistance sur l'épigramme et la topique, qu'il crée le genre emblématique de l'emblème.¹⁶²

Si la seconde édition introduisait la composition tripartite de l'emblème, la troisième édition automatise la structure et atteste la singularité de ce genre littéraire.

La quatrième édition¹⁶³ des emblèmes d'Alciat réalisée par Christophe Plantin comprend différentes versions, chacune enrichie des commentaires de Sebastian Stockchamerus (version 1565-1567), et de Claude Mignault (versions de 1573, de 1577, de 1581 et de 1584).

¹⁶² Anne-Élisabeth Spica, *op. cit.*, p. 329.

¹⁶³ André Alciat. *Omnia...emblemata : cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura dubiaque illustrantur : per Claudium Minoem...*, Anvers, Christophe Plantin, 1577.



A.I-10 : Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1577

En 1573, Christophe Plantin publie une version en format in-16° avec les annotations de Claude Mignault. Cette édition est la plus importante des quatre. Claude Mignault étant lui-même juriste et professeur de droit canonique à Paris, ses commentaires se démarquent par des analyses pertinentes colorées par son expertise juridique. Les années 1577 et 1581 voient paraître une édition commentée de Claude Mignault en format in-8°. En 1584, la version plantinienne revient au format in-16°, mais cette fois-ci en proposant une version abrégée du commentaire de Claude Mignault.

L'emblème ainsi conçu, c'est-à-dire sous sa composition tripartite s'achemine jusqu'au XVII^e siècle pour y gagner ses marques de noblesse. Il n'est pas étonnant de constater l'émergence de ce mode de pensée et de représentation dans un siècle humaniste novateur et enclin à élaborer des stratégies discursives et visuelles pour répondre au besoin d'une nouvelle symbolique. Parmi ses plus beaux fleurons, *Atalanta fugiens*. Réalisé en 1617 par l'adepte allemand Michael Maier¹⁶⁴ avec la collaboration de l'éditeur Jean-Théodore de Bry

¹⁶⁴ Nous avons trouvé son nom orthographié de différentes manières au fil de nos lectures : Michel Maier, Michaël Mayer, Michel Mayer, Michael Maierus. Michael Majerus, Michael Meierus. Michael Maier est cependant le plus usité. d'où notre choix.

(1561-1623) et du graveur Mathieu Mérian, *Atalanta fugiens* se compose de cinquante emblèmes dont l'éloquence convoque le parfait mariage du texte et de l'image.

I.6 Un chef d'œuvre de l'art d'Hermès : *Atalanta fugiens*

Atalanta fugiens est un traité hermétique écrit par Michael Maier en 1617 à Oppenheim (Allemagne). Une des premières éditions est conservée à la British Library¹⁶⁵ de Londres. Un autre exemplaire de la même année se trouve dans la bibliothèque privée de Carl G. Jung à Küsnacht en Suisse. Un deuxième tirage voit le jour en 1618, dont quelques exemplaires se trouvent à la bibliothèque de l'université de Glasgow en Écosse, à la British Library de Londres et à la Bibliothèque nationale de France à Paris. Une parution posthume fut éditée en plusieurs exemplaires à Francfort en 1687. Elle se distingue des deux premières par un changement de titre – *Atalanta fugiens* devient *Scrutinium chymicum*¹⁶⁶ et par l'amputation des fugues musicales. Maintenant, une version commentée de l'*Atalanta fugiens* est disponible en français sur le site internet *Levity*¹⁶⁷ et le site personnel d'Hervé Delboy¹⁶⁸.

I.6.1 Michael Maier : un adepte aventurier et audacieux

Avant d'étudier l'œuvre, parlons de son auteur, Michael Maier. Fasciné par ce dernier, l'historien polonais Włodzimierz Hubicki (1914-1977) dit de l'adepte qu'il est « une figure

¹⁶⁵ Nous avons eu l'occasion de consulter cet exemplaire lors d'un séjour d'étude à Londres en juillet 2002.

¹⁶⁶ Michael Maier, *Scrutinium chymicum, per oculis et intellectui accurate accommodata, figuris cupro appositissime inciso, ingeniosissima emblemata, hisque confines... sententias, doctissimaque item epigrammata, illustratum, opusculum... iterata vice... depromptum*, Francfort, G. H. Oehrlingi, 1687.

¹⁶⁷ URL : www.levity.com/alchemy/atalanta.html.

¹⁶⁸ URL : hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html

extrêmement énigmatique, tant dans son œuvre que dans sa très instable vie¹⁶⁹ ». Intrigué, Robert J. W. Evans le qualifie d'homme le « plus mystérieux parmi les médecins de la cour¹⁷⁰ » de Prague. Mais qui était Michael Maier ?



A.I-13 : Portrait de Michael Maier, à l'âge de quarante-neuf ans, paru en 1617 dans *Symbola aureae mensae*¹⁷¹, dans *Tripus aureus*¹⁷² et dans *Atalanta fugiens*.

¹⁶⁹ Włodzimierz Hubicki. « Maier (Michael) », in *Dictionary of Scientific Biography*, New York. C. Scribner's son, [1970] 1974, p. 23.

¹⁷⁰ Robert J. W. Evans. *Rudolf II and his World. A Study in Intellectual History, 1576-1612*, Oxford, Clarendon Press, 1984. p. 205.

¹⁷¹ Michael Maier. *Symbola aureae mensae duodecim nationum. Hoc est Hermæa seu Mercurii Festa ab Heroibus duodenis selectis, artis chymicæ usu, sapientia et autoritate paribus celebrata, ad Pyrgopolynicen seu Adversarium illum tot annis iactabundum, virgini Chymicæ Iniuriam argumentis tam vitiosis, quam conuitiis argutis inferentem, confundendum & exarmandum, Artifices vero optime de ea meritis suo honori & famæ restituendum. Ubi et artis continuatio et veritas invicta 36 rationibus, et experientia librisque authorum plus quam trecentis demonstratur. Opus, ut Chymicæ, sic omnibus antiquitatis & rerum scitu dignissimarum percupidis, utilissimum, 12 libris explicatum et traditum, figuris cupro incisio passim adjectis*, Francfort, Lucas Jennis. 1617.

¹⁷² Michael Maier. *Tripus aureus, Hoc est, tres Tractatus Chymici Selectissimi, nempe*, Francfort. Lucas Jennis, 1618.

Michael Maier est né en 1568¹⁷³ à Rendsburg dans le Holstein, ancienne principauté allemande. Peu d'informations nous sont parvenues sur les détails de sa vie, car en 1631, un feu détruisit presque toutes les archives de la ville de Magdebourg, lesquelles conservaient des données sur la vie de notre alchimiste. Toutefois, un curriculum vitae exhaustif écrit de la main de Michael Maier, publié sous le titre *De medicina Regia et vere Heroica, Cælidonia*¹⁷⁴, contient de précieuses informations sur son parcours académique.

À l'âge de cinq ans, les parents de Michael Maier l'inscrivent dans une école latine qu'il quitte vers quinze ans pour commencer des études en art poétique. En février 1587, il entre à l'université de Rostock pour étudier la philosophie. Parallèlement à cette formation, il manifeste un intérêt certain pour la physique, les mathématiques, la logique, l'astronomie et la médecine. Au cours de l'année 1591, il suspend sa formation universitaire durant quelques mois, probablement pour des raisons familiales. Au cours de l'été 1592, il s'inscrit à l'université de Francfort-sur-l'Oder où il obtient, en octobre de la même année, un diplôme de docteur en Philosophie. Il rentre alors dans le Holstein où il pratique la médecine sous l'égide du docteur Matthias Carnarius. En 1596, il retourne à l'université et entre en médecine à l'université de Padoue en Italie. À la suite d'une rixe, il est contraint de passer en justice et de dédommager son adversaire. Les deux protagonistes ne s'entendant pas sur le mode d'indemnisation, Michael Maier fuit l'Italie par les Alpes et arrive à Bâle, où il s'inscrit à nouveau en médecine pour finir son doctorat. En octobre 1596, il obtient son diplôme en soutenant une thèse sur l'épilepsie. Jusqu'alors, son intérêt pour l'alchimie était peu manifeste. En 1597, il quitte Bâle pour aller en Prusse, probablement à Königsberg, où il est logé chez un métallurgiste qui lui présente des alchimistes. Leur démarche aiguise la curiosité de Michael Maier, l'incitant à se documenter sur l'alchimie et à émettre des hypothèses sur la pratique hermétique. En 1608, il part pour Prague où il est accueilli par l'empereur Rodolphe

¹⁷³ Karin Figala et Ulrich Neuman signalent que, d'après une analyse attentive de son curriculum vitae et certains recoupements de dates, Michael Maier ne serait pas né en 1568, contrairement à ce qui est communément admis, mais durant l'été 1569. (« À propos de Michael Maier : quelques découvertes bio-bibliographiques », in *Alchimie : art, histoire et mythes*, sous la dir. de Didier Kahn et de Sylvain Matton, Paris, Milan, S.E.H.A., ARCHÉ, 1995.)

¹⁷⁴ Michael Maier, *De medicina Regia & verè Heroica Cælidonia (Quae & Phalaia, Aurelia aurea, Lapis Sanitatis Philosophicus, Sulphur auri, Rex Fontinam ingrediens, multisque aliis nominibus dicta innotuit) eiusque modo inventionis, essentia, viribus & usu [...]*, Prague, s. l., 1609.

II (1576-1611). Protecteur et mécène des artistes et des savants, le souverain est charmé par la médecine de Michael Maier et l'intérêt qu'il porte à l'art d'Hermès. Le 19 septembre 1609, il devient le secrétaire privé de Rodolphe II. Peu de temps après, il est anobli et élevé au titre de comte du Conseil impérial (comte palatin). La cour de Rodolphe II était un important centre hermétique où se côtoyaient des alchimistes¹⁷⁵, des médecins¹⁷⁶, des astronomes¹⁷⁷, des musiciens¹⁷⁸, des chercheurs ayant en commun un attrait pour les sciences ésotériques. À la mort de l'empereur en 1611, Michael Maier part pour l'Angleterre où ses talents le conduisent dans le cercle fermé de la cour royale. Il est en contact avec les médecins personnels du roi Jacques I^{er} (1566-1625), les prestigieux Sir William Paddy¹⁷⁹ (1554-1634) et Lancelot Andrewes (1555-1626). Des liens étroits s'établissent également avec le médecin alchimiste anglais Francis Anthony (1550-1623). S'il est fréquemment admis que Michael Maier était également proche du célèbre adepte Robert Fludd (1574-1637), aucun écrit n'atteste la véracité de cette relation. En 1616, il retourne à Prague, mais l'accueil des alchimistes, sous le règne du frère de Rodolphe II, Matthias, est moins chaleureux. De ce fait, il part pour Francfort-sur-le-Main où il publie, à une cadence frénétique, de nombreux ouvrages chez les éditeurs Jean-Théodore de Bry et Lucas Jennis. Puis il devient le médecin et chimiste du Landgrave Moritz Von Hessen-Kassel (1572-1632). Surnommé « Maurice le lettré » ou encore « le scientifique », le nouveau mécène, tout comme le précédent, fait montre d'un intérêt audacieux pour les sciences occultes, les arts plastiques et la musique. En 1620, Michael Maier part exercer la médecine à Magdebourg, en Allemagne, où il finit ses jours en 1622.

L'intérêt de Michael Maier pour l'alchimie était moins axé sur le travail de laboratoire que sur la spéculation alchimique. Ainsi avait-il une production très prolifique. Parmi les

¹⁷⁵ John Dee (1527-1608), Martin Ruland (1531-1602), Michel Sendivogius (1566-1646).

¹⁷⁶ Anselme Boèce de Boodt (1550-1632).

¹⁷⁷ Tycho Brahé (1546-1601), Johannes Kepler (1571-1630).

¹⁷⁸ Hans Leo Hassler (1564-1612).

¹⁷⁹ Sir William Paddy était également président du Collège des physiciens de Londres.

ouvrages les plus connus, citons *Arcana arcanissima*¹⁸⁰, *De Circulo physico quadrato*¹⁸¹, *Examen fucorum pseudo-chymicorum*¹⁸², *Symbola aurea mensae duodecim nationum*¹⁸³ et surtout *Atalanta fugiens*. Comme le signale le musicologue Jacques Rebotier, Michael Maier est un écrivain prolixe, dont l'érudition signale un vaste savoir encyclopédique.

(...) il rapproche l'art d'Hermès des domaines aussi différents que la géographie (6^e jour de *Septimana philosophica*), la géologie et la minéralogie (3^e jour de *Septimana*), la conchyliologie¹⁸⁴ (32^e discours de *Atalanta fugiens*), l'ornithologie (*Tractatus de volucris arborea*), la médecine (*Civitas corporis humani*, *Viatorum*), l'astronomie (45^e discours de *Atalanta*, 1^{er} et 2^e jours de *Septimana*), l'astrologie (2^e jour de *Septimana*, *Viatorium*), la politique (ch. 2 de *Civitas corporis*), l'agriculture (6^e discours de *Atalanta*), la mythologie (*Arcana arcanissima*, *Ulysses*), l'histoire (*Verum inventum*), la biographie (*Symbola aureae*) et bien sûr la musique (*Atalanta*, *Cantilenae intellectuales*, ainsi que quelques passages de *Arcana*, *Tripus aureus*, *Septimana*...).¹⁸⁵

Si l'omniscience dont fait preuve Michael Maier est saluée par la diversité de ses écrits, une des plus grandes richesses de son travail est l'utilisation qu'il fait du discours mythologique dans la symbolique alchimique. Preuve en est le contenu de l'*Atalanta fugiens*.

¹⁸⁰ Michael Maier, *Arcana arcanissima, hoc est Hieroglyphica aegyptiograeca vulgo necdum cognita... sex libris exposita*. Londres. Thomas Creede, 1613.

¹⁸¹ Michael Maier, *De Circulo physico quadrato, hoc est Auro ejusque virtute medicinali, sub duro cortice instar nuclei latente, an et qualis inde petenda sit, tractatus haud inutilis*, Oppenheim, Lucas Jennis. 1616.

¹⁸² Michael Maier, *Examen fucorum pseudo-chymicorum detectorum et in gratiam veritatis amantium succincte refutatorum*, Francfort, Théodore de Bry, 1617.

¹⁸³ Michael Maier, *Symbola aureae mensae duodecim nationum. Hoc est Hermæ seu Mercurii Festa ab Heroibus duodenis selectis, artis chymicæ usu, sapientia et autoritate paribus celebrata, ad Pyrgopolynicen seu Adversarium illum tot annis iactabundum, virgini Chymicæ iniuriam argumentis tam vitiosis, quam conuitiis argutis inferentem, confundendum & exarmandum, Artifices vero optime de ea meritis suo honori & famæ restituendum. Ubi et artis continuatio et veritas invicta 36 rationibus, et experientia librisque authorum plus quam trecentis demonstratur Opus, ut Chymicæ, sic omnibus antiquitatis & rerum scitu dignissimarum percupidis, utilissimum, 12 libris explicatum et traditum, figuris cupro incisio passim adjectis*, Francfort. Lucas Jennis. 1617.

¹⁸⁴ Étude scientifique des coquillages.

¹⁸⁵ Jacques Rebotier, « L'art de musique chez Michael Maier », in *Revue de l'histoire des religions*, Paris, Presses universitaires de France. 1972, tome 182, p. 39.

I.6.2 Présentation de l'*Atalanta fugiens*

Michael Maier ouvre *Atalanta fugiens* par un magnifique frontispice qui fait office de page de titre. Le titre de l'ouvrage, le nom de l'auteur, la date de parution et la maison d'édition sont mentionnés dans la partie centrale. Le contour du texte propose un récit sous forme d'images relatant le mythe d'Atalante préalablement introduit par le titre *Atalanta fugiens*¹⁸⁶.



A.I-14 : Frontispice de l'*Atalanta fugiens*

Dès la page de titre, Michael Maier expose l'adéquation de la mythologie et de l'alchimie. L'adepte substitue le récit mythologique pour rendre compte des procédés transmutatoires de

¹⁸⁶ Qui signifie Atalante fugitive.

l'alchimie. Hervé Delboy explique la démarche de Michael Maier par une volonté de dégager un sens commun entre les deux récits. « (...) il [Michael Maier] tente, en établissant un parallélisme entre la mythologie et l'alchimie qui, à première vue, peut paraître naïf, de dégager leur réalité commune. (...) Maier est attentif à certains points de convergence entre les fables antiques et l'imaginaire alchimique.¹⁸⁷ »

L'analogie thématique entre la mythologie et l'alchimie ne naît pas dans l'esprit de Michael Maier. Le récit de la Toison d'Or par Ovide a régulièrement été repris par des auteurs aussi connus que Jean d'Antioche (IV-V^e siècles) et Suidas (IX^e siècle). Notons également les fréquentes références aux récits des Gorgones, de Protée, de Dédale et du Labyrinthe, de Pirame et de Médée. Si ces rapprochements étaient assez ponctuels avant le XVI^e siècle, ils trouvent une nouvelle vitalité avec le mouvement humaniste. Dans l'*Atalanta fugiens*, Michael Maier propose la plus grande iconographie d'inspiration mythologique. À côté du récit de la Toison d'Or sont illustrés l'énigme d'Œdipe, la naissance de Romulus et Rémus, celle de Pallas, le rôle de Latone et celui d'Hermaphrodite, la dévoration de ses enfants par Saturne, etc. Malgré ce foisonnement mythologique, la primauté est accordée au mythe d'Atalante¹⁸⁸, preuve en sont l'intitulé de l'ouvrage et la signification des images du frontispice.

Hormis Michael Maier, nombre d'alchimistes se sont inspirés de la mythologie. Nous pensons notamment à Dom Antoine-Joseph Pernéty qui, dans la mouvance de Michael Maier,

¹⁸⁷ Hervé Delboy, URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html, p. 19 du format papier.

¹⁸⁸ Dans la mythologie grecque, Atalante (celle qui est « dépourvue de poids ») est décrite comme une jeune femme fuyant le mariage. Un oracle annonce à Atalante qu'elle ne doit pas se marier, mais qu'elle ne pourra l'éviter. Ainsi, elle essaie de retarder l'événement en mettant à l'épreuve tous ses prétendants. Passionnée de chasse, elle décide que seul celui qui la vaincra à la course à pied aura l'honneur de l'épouser. Hippomènes, arrière-petit-fils du dieu des eaux Poséidon (Neptune en latin), audacieux et prévoyant, réussit à la battre en jetant au sol trois pommes d'or (données par la déesse Aphrodite (Vénus en latin)) provenant du jardin des Hespérides. La vision des pommes d'or intrigua Atalante qui se baissa pour les ramasser. Hippomènes profita du relâchement de cette dernière pour la doubler, gagner la course et le droit de l'épouser. Après leur mariage, tous deux profanèrent le sanctuaire de Zeus (Jupiter en latin) de leurs ébats amoureux. Les dieux les sanctionnèrent en les changeant en lions, car dans l'Antiquité, le lion ne peut s'unir qu'au léopard. Cette punition les empêcha donc de vivre leur amour.

utilise l'histoire d'Atalante pour réaliser une sublime extrapolation du discours alchimique sur le récit mythologique.

Atalante était vierge et d'une beauté surprenante, si légère à la course, qu'elle parut à Hyppomène courir aussi vite que vole une flèche ou un oiseau [...]. L'eau mercurielle des Philosophes a toutes ces qualités ; c'est une vierge ailée extrêmement belle, née de l'eau marécageuse de la mer, ou du lac Philosophique [...]. Rien de plus volatile que cette eau mercurielle ; il n'est pas surprenant qu'elle surpasse tous ses amants à la course. [...] Hyppomène fut le seul qui la vainquit, non seulement parce qu'il était descendu du dieu des Eaux, par conséquent de même race qu'Atalante, mais avec le secours des pommes d'or du Jardin des Hespérides, qui ne sont autre chose que l'or ou la matière des Philosophes fixée et fixative. Cet or est le seul capable de fixer le mercure des sages en le coagulant, et le changeant en terre, Atalante court ; Hyppomène court à cause d'elle, parce que c'est une condition sans laquelle il ne peut l'épouser. En effet, il est absolument requis dans l'œuvre que le fixe soit premièrement volatilisé, avant de fixer le volatil ; et l'union des deux ne peut par conséquent se faire avant cette succession d'opérations ; c'est pourquoi l'on feint qu'Hyppomène avait laissé tomber les pommes de distance en distance.¹⁸⁹

Si les alchimistes utilisent régulièrement les récits mythologiques pour constituer la symbolique, rares sont ceux qui explicitent de manière aussi évidente la comparaison admise entre mythologie et alchimie.

I.6.3 L'emblème dans l'*Atalanta fugiens*

Les cinquante emblèmes de l'*Atalanta fugiens* sont reconnus comme des « chefs-d'œuvre de la littérature alchimique par emblèmes¹⁹⁰ » autant dans les livres d'emblèmes¹⁹¹ que dans

¹⁸⁹ Dom Antoine-Joseph Pernéty, *Les fables égyptiennes et grecques : dévoilées et réduites au même principe avec une explication des hiéroglyphes et de la guerre de Troie*. Paris, La Table d'Émeraude, [1786] 1991, livre II, chapitre 3, p. 539-540.

¹⁹⁰ Jean-Marc Chatelain, *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 101.

¹⁹¹ *Ibid.* ; Roger Paultre, *Les images du livre, emblèmes et devises*, Paris, Hermann, 1991 ; Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique », Paris, Champion, 1996.

les ouvrages de référence sur l'iconographie hermétique¹⁹². Les éloges formulés dans ces ouvrages statuent sur l'ingéniosité de la symbolique, mais ignorent l'originalité structurelle de l'emblème qui pourtant constitue le fondement de l'entreprise alchimique de l'*Atalanta fugiens*.

L'emblème se présente dans le traité hermétique de Michael Maier de la manière suivante.



A.I-15 : Emblème XXIX de l'*Atalanta fugiens*

À la composition tripartite *motto*-image-épigramme traditionnellement attestée et exposée dans la description que nous avons faite de l'*emblemata triplex* (I.5.3.2), s'ajoute une quatrième unité : la fugue musicale. La page de droite présente, sur l'axe de la verticalité (haut-bas), le *motto* en latin, l'image et l'épigramme également en latin. La page de gauche, quant à elle, expose le *motto* et l'épigramme, traduits en allemand, au milieu desquels est annexée une

¹⁹² Citons comme référence le livre de Jacques van Lennep. *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles, Dervy, 1985.

partition musicale de chant à trois voix. Sous la portée est écrit un texte : il s'agit des deux premiers vers de l'épigramme en latin de l'emblème de la page de droite. D'aucuns pourraient entrevoir dans le bilinguisme du texte une volonté de dévoiler la science d'Hermès. En utilisant la langue maternelle, l'allemand (considéré comme une langue vulgaire au XVII^e siècle), et non pas uniquement le latin (la langue du savoir), nous pourrions nous demander si le savoir alchimique n'est pas exposé à la vue de tous, même à celle des non-initiés. Si l'utilisation d'une langue vulgaire pourrait laisser penser qu'une divulgation alchimique est suggérée, l'opacité herméneutique des textes demeure destinée aux plus avertis.

Texte, image et musique démontrent la volonté de Michael Maier de réaliser une œuvre complète. Le traducteur français de l'*Atalanta fugiens*, Étienne Perrot, précise que l'adepte allemand « a voulu s'adresser à la fois aux yeux par les gravures, à l'ouïe par les fugues à trois voix qui les accompagnent, à l'esprit par les poèmes qui leur servent de légendes et les discours qui les commentent¹⁹³ ». Chaque emblème de l'*Atalanta fugiens* se modalise comme une sphère de résonance dans laquelle les trois entités – visuelle, auditive et textuelle – interagissent ensemble et se répondent mutuellement. Mais quelles sont les motivations d'une telle alliance ? Dans la préface au lecteur de l'*Atalanta fugiens*, Michael Maier explique l'importance de la relation triadique :

C'est pourquoi, afin de posséder en quelque sorte d'un seul coup d'œil et d'embrasser à la fois ces trois objets des sens les plus spirituels : la vue, l'ouïe et l'intelligence elle-même, et pour faire pénétrer en une seule et même fois dans les esprits ce qui doit être compris, voici que nous avons uni l'Optique à la Musique, et les sens à l'intelligence, c'est-à-dire les choses précieuses à voir et à entendre, avec les emblèmes chymiques qui sont propres à cette science.¹⁹⁴

En utilisant ces espaces perceptivo-cognitifs, l'alchimiste convoque des modalités sensorielles différentes qui se complètent pour produire une globalité de sens.

¹⁹³ Michael Maier, *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy, 1997, p. 36.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

Michael Maier produit deux pages de discours sur chaque emblème pour en relater le contenu hermétique. La première partie situe l'emblème dans un contexte exégétique. Elle permet au lecteur d'identifier les espaces narratifs convoqués par l'emblème, et plus spécifiquement par la gravure. Comme le signale Hervé Delboy, Michael Maier expose l'ampleur de son encyclopédisme. « Le “discours” nous révèle non seulement l'étendue de son érudition, mais surtout de son intelligence, car il tente, en établissant un parallélisme entre la mythologie et l'alchimie qui, à première vue, peut paraître naïf, de dégager leur réalité commune.¹⁹⁵ » L'historien Jacques van Lennep se risque à entrevoir dans cette stratégie une éventuelle ouverture à un plus large public. « L'on pourrait supposer que Maier souhaitait par ces propos, toucher un autre public que les seuls alchimistes : les amateurs d'emblèmes qui n'auraient sans doute compris que peu de choses à son exégèse alchimique.¹⁹⁶ » Mais le contenu est suffisamment complexe pour qu'il ne soit pas accessible à tous. La deuxième partie du discours fournit l'explication ésotérique de l'emblème. Les deux pages de discours sont sensées rendre lisible le contenu hermétique des emblèmes, mais elles échouent à leur tâche. Elles donnent les moyens de décoder l'herméneutique alchimique, sans exprimer toutefois la finalité. Ainsi, elles sont de simples clés pour ouvrir les portes du voyage initiatique.

Contrairement à ce que nous pourrions penser, l'ordre des emblèmes n'a pas de pertinence chronologique dans les phases opératives de l'œuvre alchimique. Autrement dit, il ne rend pas compte d'un mode d'emploi spécifique pour accéder à l'or philosophal. En effet :

¹⁹⁵ Hervé Delboy, URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html, p. 19 du format papier.

¹⁹⁶ Jacques van Lennep, *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*, op. cit., p. 183.

« The emblems of the *Atalanta fugiens* do not intend to render a fixed succession of various alchemical processes, beginning with looking for the primary matter, and ending with finding the Philosophers's Stone.¹⁹⁷ »

« It seems, that his main purpose was not so much to give a new comprehensive system as to offer new interpretations of well-known and much discussed themes and topics.¹⁹⁸ »

D'ailleurs, certains emblèmes proposent des variations sur un même thème. Dans un ouvrage sur les gravures de l'*Atalanta fugiens*, l'historienne Heleen M. E. de Jong donne l'exemple de la gravure II et explique que les questions de procréation et d'allaitement se répètent sous diverses occurrences dans d'autres images.

« The comparisons which Maier indicates in this discourse were depicted by him in several other emblems, e. g. Nature as a guiding woman in embl. XLII, the alchemical process as a process of nature, in which the alchemist is involved like the farmer in his work in the field, in embl. VI ; the father and the mother of the philosophical child in the form of Sun and Moon [...] its nurse in embl. XXX, in which the philosophical child appears as a toad ; the comparison with an egg in embl. VIII, the union of the two seeds from East and West in the embl. XLVI and XLVII, represented by the eagles, a dog and a wolf respectively.¹⁹⁹ »

Afin de mieux rendre compte de l'originalité de la composition emblématique de l'*Atalanta fugiens*, nous proposons d'affiner notre analyse en étudiant le rôle de chaque unité constituant l'emblème. Pour ce faire, intéressons-nous successivement à la musique, au texte (*motto* et épigramme) et à l'image.

¹⁹⁷ Heleen M. E. de Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens : Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leyde, E. J. Brill, 1969, p. 333.

¹⁹⁸ Gyorgy E. Szonyi, « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier's Alchemical Emblems », in *Mundus Emblematicus : The Neo-Latin Emblem Books*. Turnhout, Brepols. 2003, p. 20 du format word envoyé par l'auteur en 2002.

¹⁹⁹ Heleen M. E. de Jong, *op. cit.*, p. 66.

I.6.3.1 La musique

Au cours de ses voyages, Michael Maier a séjourné dans des lieux alors réputés pour leur effervescence musicale : Amsterdam, Londres, Cassel et Prague. Durant son séjour à la cour de Rodolphe II, il a côtoyé des musiciens aussi célèbres que l'organiste Charles Luyton (1556-1620) et le compositeur Hans Leo Hassler (1564-1612). Il n'est pas impossible que, lors d'un voyage à Amsterdam en 1611, Michael Maier se soit inspiré du travail de Jan Pieterszonn Sweelinck (1562-1621), dont les procédés d'écriture des canons à trois voix sont utilisés dans l'*Atalanta fugiens*.

Malgré le fort intérêt suscité par l'art de la musique au XVII^e siècle dans les milieux intellectuels et artistiques, l'insertion de la musique dans les emblèmes était assez rare. L'audace de Michael Maier corrobore son ingéniosité. Existe-t-il un art mieux indiqué que la musique pour parler d'équilibre et d'unité ? Certains auteurs, penseurs ou artistes ont eu recours à la musique pour symboliser la relation entre les univers macrocosmique et microcosmique. Nous pensons notamment à l'auteur Vincenzo Giliberto (1562-1656) qui, en 1608, utilise une métaphore musicale pour expliquer le fonctionnement du monde.

En somme, le monde est un livre; mais un livre de musique, où chaque créature est une note ; et toutes sont réparties sur les cinq lignes de la portée-terre, eau, air feu et cieux – de manière distincte selon laquelle, bien que ces notes ne résonnent pas, elles invitent pourtant à ce qu'on les contemple comme un chant ; tout comme une partition que personne n'est en train de chanter, s'appelle un livre de chant, ainsi est le monde (...). Ô combien il y a de notes majeures, mineures, brèves, rondes, rondes redoublées, liées, piquées, avec une queue et sans queue, blanches, noires, croches, doubles croches, triples croches, réparties sur les cinq lignes qui forment l'univers ! Vois dans le ciel les soleils, les lunes, les astres brillants ; voilà les notes majeures ; les colombes, les tourterelles : voilà les mineures ; le moucheron et l'abeille, qui est appelée « petit entre les volatiles », voilà les brèves et les doubles croches.²⁰⁰

Dans cet exemple, la musique est utilisée pour démontrer le fonctionnement de l'instrumentalisation des concepts qui régissent la relation macrocosme-microcosme. Il n'est

²⁰⁰ Vincenzo Giliberto, *La città d'Iddio incarnato descritta... sopra il salmo Magnus Dominus, ove si tratta dell'Predestinazione, Concezione di Maria Vergine*, Venise. P. Dusinello. 1608, I, X, paragraphes 4-8, p. 178.

donc pas étonnant d'observer ses fréquents usages dans la philosophie alchimique qui, rappelons-le, s'inscrit dans une recherche d'harmonie et d'unité, et ce, par l'observation de la nature. En 1972, Jacques Rebotier publie un article intitulé « L'art de la musique chez Michael Maier »²⁰¹ et expose la nature des liens entre la musique et l'alchimie. Le musicologue explique que la musique est fondée à partir d'un concept d'harmonie²⁰² actualisée dans le vocable alchimique par la *coincidentia oppositorum*, soit la recherche de l'équilibre et de l'unité. L'harmonie musicale ne suggère-t-elle pas un éveil de l'âme qui se matérialise, dans la philosophie alchimique, par l'évolution de la *matière première en pierre philosophale* ?

Deux influences participent du rapprochement entre musique et alchimie : le pouvoir cosmogonique du son et les vertus cosmologiques de l'harmonie. Dans les récits mythiques de la création de l'univers, le son est associé au verbe ou au souffle créateur. De fait, le frontispice du *Mutus Liber*²⁰³ démontre l'actualisation de ce phénomène dans la symbolique alchimique.

Sur l'échelle de Jacob, deux anges, l'un descendant et l'autre montant, dirigent le son de leur trompette vers un alchimiste endormi sur le sol. L'opération essentielle de l'alchimie consiste à recueillir et à mettre en action cet esprit de vie qui circule à travers les mondes en les animant, le « feu secret », encore appelé « sel d'harmonie ».²⁰⁴

La philosophe française Françoise Bonardel est plus réservée quant à l'aspect cosmogonique de la musique. Elle en admet les vertus dans l'alchimie refusant cependant de les considérer

²⁰¹ Jacques Rebotier, « L'art de musique chez Michael Maier », in *Revue de l'histoire des religions*, Paris, Presses universitaires de France, tome 182, 1972.

²⁰² Nous reviendrons ultérieurement sur la définition du concept d'harmonie.

²⁰³ Anonyme, *Mutus Liber, in quo tamen tota philosophia hermetica figuris hyeroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo misericordi consecratus, solisque filiis artis dedicatus authore cuius nomen est Altus. In fol. Rupellae apud Petrum Savouret*, Villeselve, Ramuel. [1677] 1995. *Mutus Liber* est l'un des fleurons de l'iconographie alchimique. L'originalité du traité se trouve dans l'unique représentation des quinze gravures qui le composent. aucun texte n'étant accolé aux images.

²⁰⁴ Jacques Rebotier, « L'art de musique chez Michael Maier », in *loc. cit.*, p. 30.

comme une condition *sine qua non* de la philosophie alchimique. Elle envisage le pouvoir cosmogonique comme « l'ébranlement d'une *virtualité latente*, endormie dans la « matière » (...) que le son peut en effet réveiller, mais dans la mesure seulement où celle-ci se révèle capable d'en recevoir, soutenir, et reconduire l'effet "initiatique"²⁰⁵ ».

Outre l'onde sonore, l'instrument de musique est fréquemment employé dans la symbolique alchimique. Il est généralement associé au légendaire Hermès, qui en plus d'être considéré comme le fondateur de l'alchimie, est aussi connu pour être un dieu musicien. À cet égard, il est convoqué comme l'inventeur de la lyre (instrument de l'harmonie cosmique), dont le son déclencherait des opérations alchimiques. Ainsi l'explique Dom Antoine-Joseph Pernety (1716-1801) : « Le mercure philosophique dirige tout dans l'œuvre et les pierres qui viennent prendre leur place au son de la lyre sont les parties fixes volatilisées de la Pierre qui en se coagulant se rapprochent les unes des autres et forment une masse de toutes les parties répandues çà et là.²⁰⁶ »

La musique n'est pas uniquement convoquée comme un principe propre à la création de l'univers. Elle investit la sphère cosmologique dans la mesure où elle agit sur la composition et la structure de la Création et souligne le reflet harmonieux de l'ordre de cosmos. L'alchimie, désireuse de pénétrer les équations les plus eurythmiques de la nature, observe la logique cosmologique. De ce fait, elle se réapproprie l'art de la musique qui fonctionne à partir d'une des modalités constitutives du cosmos : l'Harmonie. La paternité du concept d'Harmonie est attribuée à Pythagore²⁰⁷ (570-480 av. J.-C.). Le mathématicien établit son modèle philosophique sur la base de spéculations numériques. Pour lui, chaque élément du cosmos est organisé selon une logique numérique. Tout étant nombre, ce dernier définit l'essence de chaque chose et, par conséquent, l'essence de la nature. Donc, la perfection de la

²⁰⁵ Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie : grand œuvre et modernité*, coll. « Question », Paris, Presses universitaires de France. 1993, p. 363.

²⁰⁶ Cité par Françoise Bonardel dans *Philosophie de l'alchimie : grand œuvre et modernité*, *op. cit.*, p. 361.

²⁰⁷ Le philosophe et mathématicien grec est connu pour avoir découvert le nombre d'or, soit un rapport numérique idéal qui, selon le philosophe et mathématicien, forme les plus belles figures.

nature découle d'un raisonnement numéral conditionné par une harmonie. Le nombre devient le catalyseur qui motive le glissement sémantique entre la musique et le cosmos.

(...) la musique obéit dans ses fondements à des relations numériques simples, qui font d'elle une incarnation privilégiée de l'ordonnance harmonieuse des choses. Se référer à la musique, c'est donc se référer à l'ordre universel, et étudier les lois des sons, c'est étudier les lois du cosmos.²⁰⁸

En conservant une même dynamique, les alchimistes intègrent la logique des nombres à leur art en utilisant la musique. Michael Maier l'explique dans ses *Chansons intellectuelles*.

Les natures visibles de l'univers et tous les corps du ciel et de la Terre sont vraiment assemblés en nombre, poids et mesure, c'est-à-dire qu'ils sont accordés entre eux et agréablement proportionnés dans leurs parties, leurs énergies, leurs qualités, leurs quantités et leurs effets ; ils jouissent ainsi d'un réel accord semblable à celui d'une harmonie musicale (...).²⁰⁹

Dans les traités de Michael Maier, les liens établis entre l'alchimie et la musique se trouvent concrètement représentés par l'inscription d'instruments musicaux dans l'espace de représentation (gravure XXVII), comme par la juxtaposition de partitions musicales, plus précisément de fugues, dans le corps même de l'emblème. Voyons plus en détail l'importance de la présence de partitions dans l'*Atalanta fugiens*.

Une fugue est un genre musical constitué d'une superposition des portées. Il s'agit d'une « composition musicale écrite dans le style du contrepoint, caractérisée par une entrée successive des voix, un thème répété et suivi de ses imitations, qui forme plusieurs parties (exposition, contre-exposition, réponse ; développement ; strette, pédale, conclusion) qui

²⁰⁸ Jacques Rebotier. *op. cit.*, p. 30-31.

²⁰⁹ Michael Maier, *Chansons intellectuelles sur la résurrection du Phénix*, trad. de *Cantilenae intellectuales de Phoenix redivivo*. Paris, J. C. Bailly-Gutenberg reprints. [1622] 1984, p. 6 et 8.

semblent “se fuir et se poursuivre l’une l’autre” (Rousseau)²¹⁰ ». Traditionnellement, les voix, associées à chaque portée, doivent être élaborées en canon²¹¹, soit selon la succession d’une même mélodie.

FUGA I. in Quarta, infra.

Le vent l’a porté dans son ventre

Atalanta fugiens
Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-
vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus erit, or tus e rit.

Hippomachus fugiens
Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-
vo, Virus in hanc lucem si semel ortus erit, erit,

Phaon fugiens
Embryo ventosa Boreæ qui clauditur alvo,
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit.

A.I-11 : Version originale de la première fugue de l’*Atalanta fugiens*

A.I-12 : Notation moderne de la première gamme de la fugue I de l’*Atalanta fugiens*

²¹⁰ « Fugue », in *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 1111.

²¹¹ Nous donnons comme exemple de canon le célèbre « frère Jacques ».

L'analyse de la partition de l'*Atalanta fugiens*, effectuée par Hervé Delboy²¹², souligne qu'il ne s'agit pas d'une fugue dans le sens classique du terme. Comme nous pouvons l'observer dans la transcription modernisée de la fugue I, seules les deux premières voix proposent une succession. La troisième est traitée comme un *cantus firmus*, soit « une mélodie exprimée en valeurs longues (...) qui sert d'ossature au développement polyphonique²¹³ ». Donc, il ne s'inscrit pas dans la continuité du canon. Les trois voix chantent les mêmes paroles, soit les deux premiers vers de l'épigramme correspondant. En considérant le mythe d'Atalante, l'identification des trois voix devient évidente : il s'agit d'Atalante, d'Hippomènes et des pommes d'or. Hervé Delboy en fait état de la manière suivante :

Elle [La première voix] représente naturellement Atalante fugitive, comme l'indique le compositeur : *Atalanta seu vox fugiens*. La seconde voix, qui la suit en canon rigoureux à la quarte grave, personnalise Hippomènes. Le cantus firmus enfin, tout en valeurs longues, représente les pommes jetées au-devant d'Atalante. Atalante (première voix) représente le Mercure volatil (ou la Lune), Hippomènes (seconde voix) le soufre actif ou le Soleil alchimique. La troisième voix représente les pommes d'or, fruits d'immortalité mais aussi symbole de la Connaissance.²¹⁴

Le chant en canon opère une redondance sonore du texte et en cela il s'inscrit plus facilement dans l'espace mémoriel de celui qui entonne les paroles. Nous postulons que la répétition déclenche une sorte de transe hypnotique mémorielle par l'intermédiaire de laquelle le chanteur intègre les paroles en son être. L'initié est bercé par le chant dont la mélodie et les paroles font écho au processus opératif représenté dans l'emblème. Le non-initié, quant à lui, fait face à une énigmatique cacophonie qui, au lieu de le transporter vers le chemin de la compréhension, embrouille son esprit et l'éloigne du sens. La mélodie, par sa structure en canon, s'harmonise avec les paroles. Elle devient son miroir et reflète l'essence du discours en endossant une autre forme : le texte. Par la composition de la portée, la partition musicale entretient une relation évidente avec l'épigramme, les fugues reprenant toujours les deux

²¹² Hervé Delboy, URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html, p. 25 du format papier.

²¹³ *Ibid.*, p. 29 du format papier.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

premiers vers de l'épigramme. Voyons maintenant en quoi consistent les énoncés textuels des emblèmes.

1.6.3.2 Le texte

Le texte de l'emblème est modalisé sous deux formes : le *motto* et l'épigramme. Détaché de l'épigramme par l'image, le *motto*, ou *inscriptio*, est à la fois une incise et un incipit. En tant que titre de l'emblème, il formule l'énigme illustrée par l'image et résolue par l'épigramme. Autrement dit, sa fonction est d'introduire, en quelques mots, le contenu de l'image et de l'épigramme. L'épigramme est un court poème allégorique aussi intimement lié à l'image symbolique qu'il l'est à la musique. Rappelons que l'emblème naît dans un siècle qui fait large place, dans les milieux artistiques, à la théorie de l'*ut pictura poesis*. Poésie et image sont élevées au même rang, l'une étant le reflet de l'autre. L'image devient alors poétique et la peinture parlante. Dès l'Antiquité, la poésie se rapproche d'un idéal d'expression, communément appelé *conchetto* (italien) ou *concepto* (espagnol). Dans *Les rhétoriques de la pointe*²¹⁵, Mercedes Blanco définit cet idéal d'expression comme une idée, un jugement, un argument qui concerne « aussi bien la prose que le vers, aussi bien les fictions que les œuvres doctrinales, l'histoire, la philosophie et même la théologie²¹⁶ ». Le *conchetto* procède dans l'épigramme d'une imbrication de tropes pour servir, au même titre que l'image symbolique, un discours cible. « Le terme "emblème" qui chez Alciat trouvait dans l'épigramme sa vocation poétique, fonctionne étymologiquement comme figure d'entrelacement de mots qui permettent de nouvelles combinaisons poétiques.²¹⁷ » Dans la terminologie emblématique telle que nous l'utilisons, l'épigramme est un entremêlement de mots qui vient faire écho aux figures symboliques.

²¹⁵ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Balthazar Gracian et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁷ Anne-Élisabeth Spica, *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*, coll. « Lumière classique ». Paris, Champion, 1996, p. 234.

L'épigramme ne reflète pas uniquement ce que l'image symbolique représente. Il peut également expliquer ce que montre l'image. Ces deux fonctions, « refléter » et « expliquer », sont formulées en termes de sémiotique par Roland Barthes. Dans un travail²¹⁸ effectué au début des années 1960 sur l'image publicitaire, il détermine les fonctions du texte par rapport à l'image. Bien que sa démarche ne porte pas sur le genre emblématique, ses hypothèses proposent une théorie sur le rôle du texte par rapport à l'image. Roland Barthes distingue deux fonctions au texte qu'il appelle « message linguistique » : la fonction d'ancrage et la fonction de relais. Dans la mouvance du sémioticien français, nous postulons que l'épigramme permet de fixer le sens de l'image symbolique alchimique grâce à la fonction d'ancrage et de formuler un sens qui n'est pas explicité dans l'image avec la fonction de relais. Prenons comme exemple l'emblème II.

²¹⁸ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, Paris, Seuil, n° 4, 1964. p. 40-51.

La terre est sa nourrice



On dit que Romulus tète une âpre louve
 Jupiter, une chèvre, et que c'est assuré.
 Faut-il donc s'étonner si, selon nous, la Terre
 A nourri de son lait le tendre *fils des Sages* ?
 Quand d'un faible animal le lait fit ces héros,
 Comme il sera *grand*, celui dont la *nourrice*
 Est le *globe terrestre* !²¹⁹

L'image juxtaposée à l'épigramme nous montre une femme sous les traits d'un globe terrestre nourrissant un enfant. À droite de la femme, un enfant tète le lait d'une chèvre tandis qu'à sa gauche ils sont deux à téter une louve. Prenons uniquement le vers suivant : « A nourri de son lait le tendre *fils des Sages* ? ». Selon les définitions proposées par Roland Barthes, nous pourrions dire que le début du vers « A nourri de son lait » a une fonction d'ancrage, car il mentionne l'acte nourricier que nous pouvons clairement reconnaître dans l'image. L'épigramme mentionne que « Romulus tète une âpre louve / Jupiter, une chèvre ». Sans une bonne connaissance des récits mythologiques de Jupiter et de Romulus et Rémus, il aurait été difficile de les identifier sans le texte. Et c'est ici le rôle de la fonction de relais de pallier cette complexité. Donc la fonction de relais donne une information que l'image seule

²¹⁹ Michael Maier. *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy. 1997, p. 65.

ne peut expliciter. Remarquons que cette fonction est convoquée pour faire état d'un espace narratif autre que l'espace alchimique – dans le cas présent, il s'agit de l'espace mythologique – qui pourtant corrobore le thème fixé par la fonction d'ancrage. Malgré leur différence référentielle, l'image présente trois récits dont le point commun est stipulé dans le texte par l'ancrage de l'acte nourricier. En effet, ce qui est important dans cet emblème, c'est de réaliser que le fils des Sages, soit l'alchimiste, doit dès le commencement puiser ses forces et se « nourrir » dans la Nature. En démontrant le fonctionnement de l'ancrage textuel, il n'est pas question de minimiser l'impact de la fonction de relais, simplement de souligner que la solution de l'énigme de cet emblème est sémiotiquement prise en charge, dans la terminologie barthienne, par l'ancrage, soit l'écho entre le texte et l'image. La référence mythologique du texte est une habile stratégie de la part de l'alchimiste, puisqu'elle apporte des informations qui tiennent lieu de précisions pour l'adepte, mais de détournement pour le profane. Les différentes modalités du texte et de sa relation à l'image ayant été exposées, nous devons maintenant porter une attention particulière à l'image.

I.6.3.3 L'image

L'image, placée entre le *motto* et l'épigramme, est une œuvre gravée exécutée par Mathieu Mérian²²⁰, selon la tradition de la gravure en creux, une technique très populaire au XVII^e siècle. Parmi les différentes techniques de gravure²²¹ employées à cette époque,

²²⁰ À l'heure actuelle, les difficultés pour authentifier l'identité du graveur sont manifestes. Certains disent que les gravures ont été exécutées par Jean-Théodore de Bry, d'autres par son gendre, Mathieu Mérian. Si Heleen M. E. de Jong attribue les gravures à Jean-Théodore de Bry, Gustav Friedrich Hartlaub, Faber du Faur, Lucas Heinrich Wüthrich et Étienne Perrot adjugent, quant à eux, les images à Mathieu Mérian. La facture des deux artistes étant très proche, une collaboration n'est pas à exclure.

²²¹ Deux techniques se démarquent à cette période : le procédé en taille directe et l'eau-forte. Nous portons particulièrement notre attention sur les procédés en taille directe, soit la gravure à la pointe sèche, la manière noire (ou mezzotinte) et la gravure au burin. La gravure à la pointe-sèche est réalisée par l'action d'une pointe-sèche, outil en forme de crayon, sur une plaque de métal. L'incision déchire le métal et produit des bords, soit des bourrelets qui donneront, lors de l'impression, un aspect velouté. La pointe sèche est effectuée sur une plaque préalablement grainée à l'aide d'un berceau (lame en demi-lune garnie d'aspérités très serrées). Le dessin se forme grâce à la juxtaposition des entailles. La particularité de ce procédé est de ne pas réaliser de ligne contour. La gravure au burin, utilisée par Mathieu Mérian, procède par l'emploi du burin, soit « un outil composé d'une tige à l'extrémité acérée et d'un manche en forme de champignon afin que la main le dirige, le burin laboure un trait net en soulevant un copeau de métal ». (Nicole Malenfant et Richard Ste-Marie, *Code de l'éthique de l'estampe originale*. Montréal. Conseil québécois de l'estampe. 2000, p. 64.)

Mathieu Mérian utilise la gravure au burin sur une plaque de cuivre²²². Le graveur procède en deux étapes : l'incision et l'impression. Graver suscite tout d'abord une action de la main qui, à l'aide du burin, entaille une matrice de cuivre en profondeur. L'incision nécessite une technicité minutieuse et un ordre d'exécution méticuleux, car elle s'effectue par un coup sec et précis du burin dans la plaque.

On commence généralement le travail par les contours principaux. On utilise tout d'abord un burin fin à section losangée, puis on élargit progressivement les tailles. Pour cela, on peut soit repasser la ligne dans le même sens en appuyant plus fort sur le burin et en modifiant son inclinaison, soit l'élargir en la reprenant en sens inverse avec un burin plus large. Le modelé au burin est obtenu par un système de tailles parallèles.²²³

Après l'incision vient l'étape de l'impression. Une feuille de papier, humidifiée et encrée sur la matrice, est placée sur le lit d'une presse. Lors de la pression, les creux provoqués par le burin sont emplis d'une encre consistante qui, une fois imprégnée sur la feuille, produit les reliefs. Cette technique nécessite un travail important de transposition spatiale de la part du graveur : il réalise sur la matrice, en négatif, l'image qui sera imprimée en positif. Le travail de la gravure est indéniablement un mariage du buriniste et de la matière. « (...) alliant sûreté de l'attaque et élégance du mouvement, conjuguant la maîtrise de la main et la pleine possession d'un esprit tourné vers la contemplation dynamique de la matière, le buriniste exerce la plus noble des techniques.²²⁴ » Le travail de la gravure n'est pas une simple action de la main sur la matière, c'est une dématérialité créatrice de la matière pour en faire jaillir une âme. « Ce qui fait un graveur, ce ne sont ni l'école, ni les théories, ni même le métier,

²²² La technique de gravure est mentionnée dans le titre de l'œuvre, *Atalante fugitive ou nouveaux emblèmes chymiques des secrets de la nature, adaptés en partie aux yeux et à l'intelligence par des figures gravées dans le cuivre et des légendes qui leur sont adjointes, par des épigrammes et des notes, et en partie aux oreilles et à la récréation de l'esprit par plus ou moins 50 fugues musicales à trois voix dont deux correspondent à une seule mélodie simple, très adaptée au chant des distiques, destinées à être vues, lues, méditées, comprises, jugées chantées et écoutées non sans un agrément particulier*. Dans la préface au lecteur, Michael Maier explique l'importance du cuivre en terme alchimique. En parlant des œuvres emblématiques, il dit qu'elles sont « gravées dans Vénus ou le cuivre, non sans Vénus ou la grâce » (Michael Maier, *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy, 1997, p. 55.)

²²³ Jean-Jacques Sarazin, *Petit précis de gravure d'art*, coll. « Temps libre », Marseille. Autres temps, 1992. p. 58.

²²⁴ Michel Terrapon. *Le burin*. Genève, Les éditions de Bonvent, 1974, p. 27.

c'est d'abord le contact quotidien avec la matière, l'expérience de la confrontation entre le métal, l'outil et le cœur.²²⁵ »

Une telle passion se retrouve dans le travail de Mathieu Mérian. Célèbre pour avoir réalisé les plus beaux fleurons des recueils alchimiques au XVII^e siècle, le graveur allemand a pratiqué son art dans la maison d'édition allemande de Bry²²⁶. La production de cinquante emblèmes pouvant être longue, il est étonnant de constater la rapidité et la cadence avec laquelle les traités de Michael Maier étaient gravés et imprimés : l'hypothèse d'une collaboration entre plusieurs graveurs de facture similaire est envisageable. Du reste, en un temps limité, le graveur ne pouvait s'adonner chaque fois à des créations complètes. Nous supposons dès lors qu'il recourait à des modèles picturaux déjà existants pour faciliter la production des éditions. D'ailleurs, dans la préface de la traduction française de l'*Atalanta fugiens*, Étienne Perrot avance que certains paysages seraient les mêmes que ceux que Jean-Théodore de Bry et Mathieu Mérian auraient gravés pour d'autres traités. Par exemple, la représentation de personnages tels que Hermaphrodite ou la Salamandre, ainsi que celle qui retrace certaines étapes du Grand Œuvre comme la *conjunctio*, utilise des formes iconiques déjà existantes. D'autres personnages, tels que celui représenté dans la gravure I (A.I-12), l'homme qui porte un enfant dans son ventre, beaucoup plus énigmatique, révèlent une originalité iconique propre à l'*Atalanta fugiens*.

L'alchimie est un sujet complexe qu'il fallait absolument définir. La diversité de ses étymologies souligne les principes fondamentaux de sa philosophie et les récits légendaires et historiques qui attestent sa provenance, rendent compte d'une image puissante parce qu'ambivalente. Elle est fascinante, car elle détient des savoirs qui sont attribués, dans l'imaginaire collectif, au divin, une telle connaissance ne pouvant alors relever que d'un acte

²²⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

²²⁶ Mathieu Mérian était le gendre et le collaborateur de l'éditeur Jean-Théodore de Bry.

frauduleux de l'homme. En effet, pourquoi les dieux dévoileraient des savoirs qui permettraient aux hommes de rivaliser avec eux ? Le sort des hommes, qui ont reçu ou volé les connaissances secrètes, ont contribué à développer une image énigmatique et paradoxale. Cette image perdure encore dans la conception que certains se font de l'alchimie. Aussi était-il important de revenir sur les définitions qui font état de la philosophie hermétique. Pour ce faire, nous avons puisé nos références dans des traités anciens afin de procéder à une définition opératoire de l'alchimie traditionnelle. Il découle de nos lectures une évidente volonté de la part des alchimistes de voiler leur savoir sous la forme d'un langage symbolique fort complexe. En procédant ainsi, d'aucuns ne peuvent être que plus intrigué par le secret. Ainsi, la position des grandes instances de la société, telle que la religion et la souveraineté, est ambivalente. Souvent convoquée pour ses connaissances, l'alchimie pouvait également subir la condamnation des mêmes hommes qui l'exaltaient, qu'il soit pape ou roi. Elle s'est donc trouvée à plusieurs reprises sérieusement menacée au point de mettre en péril sa pratique. Mais en situation de crises profondes, l'alchimie devenait un exutoire précieux et trouvait un nouvel engouement chez les hommes de sciences, les littéraires et les littéraires. Le XVII^e siècle ne déroge pas à « cette habitude », preuve en est la somme d'ouvrage alchimique paru en ce siècle. Parmi les plus importants, l'*Atalanta fugiens* de Michael Maier se démarque notamment par l'originalité de la composition tripartite de ses emblèmes. Les gravures qui composent les emblèmes ont fait montre d'un enthousiasme évident dans le milieu de l'histoire de l'art. Mais rares sont les théoriciens qui ont considéré la nature et la portée sémiotique de ces gravures. Aussi proposons-nous de combler cette lacune en présentant dans le prochain chapitre une analyse exhaustive de quelques images.

CHAPITRE II

SÉMIOTIQUE DU SIGNE GRAVÉ ET ANALYSE DES GRAVURES DE L'*ATALANTA FUGIENS*

Les interrogations sur le statut de l'image sont nombreuses dans les domaines de la religion, de la philosophie et de l'histoire de l'art à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. Néanmoins, les philosophes du langage intègrent peu le concept d'image à leur réflexion. Leur intérêt, d'ambition plus générale, est de statuer sur la fonction du signe linguistique, dans le seul corpus littéraire. Nous pensons ici aux travaux de Jean Poincot (1589-1644) et John Locke (1632-1704). Mais parmi ces philosophes du langage, Giordano Bruno (1548-1600) se démarque. Bien qu'il ne revendique pas la portée sémiotique de ses travaux, il entend comprendre le fonctionnement des images et de l'imagination et proposer une typologie des signes qui les composent. Il serait donc le premier philosophe au dix-septième siècle à systématiser une « sémiotique » spécifique appliquée au visuel. Il faut attendre les XIX^e et XX^e siècles pour la sémiotique fasse l'objet d'une réflexion théorique avérée et que les sémioticiens proposent les premiers modèles généraux. Dans cette thèse, nous ferons donc état des travaux de Ferdinand de Saussure (1857-1913), de Louis Hjelmslev (1889-1965), de Charles S. Peirce (1839-1914) et de Algirdas J. Greimas (1917-1992). Dans la mouvance de leurs démarches, d'autres sémioticiens, historiens et littéraires – nous pensons surtout à Umberto Eco, Ursula Szulakowska et Gyorgi E. Szonyi – ont proposé des études pertinentes dans le domaine de l'alchimie et plus spécifiquement des gravures de l'*Atalanta fugiens* pour saisir le sens de la science hermétique et conceptualiser le fonctionnement des images étudiées. Après la lecture de leurs textes, nous nous sommes rendue compte que l'approche plastico-iconique n'avait jamais été employée de manière adéquate. Aussi nous avons choisi de pallier cette lacune en étudiant successivement la nature plastique et la nature iconique des gravures de l'*Atalanta fugiens*. Nous abordons la plasticité de ces gravures non pas

uniquement pour servir l'iconicité mais aussi pour démontrer son impact dans l'élaboration de la dimension symbolique du corpus. Nous procéderons tout d'abord à la présentation des théories qui permettront de soutenir une description du signe gravé dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Dans le cadre de l'analyse de l'iconicité nous décrirons ensuite exhaustivement les modèles théoriques à partir desquels nous conceptualiserons une typologie de l'iconicité en trois volets : l'*iconicité visuo-typée normative*, l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'*iconicité encyclopédique*, chacune permettant de modaliser des types iconiques contenus dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*.

II.1 Les prémices de la sémiotique au XVII^e siècle

II.1.1 Le statut du signe au XVII^e siècle : naissance du mot « sémiotique »

La réflexion sur le langage est aussi ancienne que la réflexion sur la pensée. Dès le quatrième siècle av. J.-C., Aristote (384-322 av. J.-C.) proposait d'établir la relation entre les mots et les choses par l'intermédiaire de signes qui permettraient de structurer le langage. Sa démarche est novatrice, car il est le premier à affirmer que le langage est une invention humaine, un acte conventionnel, soit un accord tacite entre humains permettant d'attribuer un sens au mot. Quelques siècles plus tard, saint Augustin (354-430), sensible aux réflexions sur l'attribution du sens d'un mot en termes de signe, définit plus spécifiquement ce dernier comme « quelque chose [qui se] se tient pour quelque chose¹ » (sous-entendu quelque chose d'autre). Il précise son acception dans le deuxième livre des *Doctrines chrétiennes* :

¹ Traduction de l'expression latine *aliquid stat pro aliquo*.

Écrivant sur les choses, j'ai averti au préalable, qu'on ne portât son attention que sur ce qu'elles sont et non pas sur ce qu'elles signifient d'autre en dehors d'elles-mêmes. Traitant en retour des signes, je préviens qu'on ne porte plus son attention sur ce que les choses sont, mais, au contraire, sur les signes qu'elles représentent, c'est-à-dire sur ce qu'elles signifient. Un signe est, en effet, une chose qui, en plus de l'impression qu'elle produit sur les sens, fait venir, d'elle-même une autre idée à la pensée.²

Ainsi énoncé, le concept de signe chemine jusqu'au XVI^e siècle et trouve sous les plumes de Jean Poinsot et John Locke un cadre théorique d'inspiration sémiotique.

Le dominicain portugais Jean Poinsot ou Jean de Saint Thomas (1589-1644) est l'une des grandes figures de la théologie et de la philosophie scholastique tardive. Il a enseigné les deux disciplines en Espagne. L'analyse raffinée qu'il propose du concept de signe est influencée par la pensée scholastique et conduit dès lors à un raisonnement mathématique. Le philosophe ne s'oppose pas fondamentalement à l'approche aristotélicienne d'interprétation des choses. Il surpasse cette réflexion pour questionner le fondement des signes permettant de procéder à toute herméneutique. Son commentateur John N. Deely explique la position de Jean Poinsot face à l'approche aristotélicienne :

² Saint Augustin, *De Doctrina Christiana*. Livre II, traduit par le chanoine Combès et l'abbé Farges dans les *Œuvres de Saint Augustin*. Paris. Desclée de Brouwer et Cie. 1949, tome II, p. 239.

« In writing his books on this subject, Aristotle (and subsequently his commentators) restricted the consideration of interpretation to the logical elements of discourse, with the result that the subject of interpretation has been (as of Poinsett's time) neither fundamentally nor adequately treated. For *interpretation*, being an activity coextensive with human awareness in its entirety, is far more universal than logical analysis, and indeed, being based on signs, it includes the logicians' instruments along with the many other instruments by which sense is made out of the world. Thus, if the theory of interpretation is to become transparent to itself and grounded in principle, Poinsett is saying, it must not restrict itself to logical elements as such (as in the older Aristotelian tradition) but must extend itself to include a consideration of signs taken *in their entire amplitude*. It is the recognition of this fact that leads Poinsett to say that, in setting his discussion of signs in relation to the *Perihermenias* books, he has at the same time found the proper place for inserting a *Treatise on Signs* into the philosophical tradition of the Latin West. Hence the distinctive cast of Poinsett's *Treatise* : it introduces a revolutionary viewpoint, but it does so in a conservative way. Nothing of the old tradition is lost, but it is yet made to surpass itself in the direction of its foundations.³ »

Selon la pensée de Jean Poinsett, le signe opère un renvoi de sens au niveau cérébral qui correspond à la puissance cognitive. Donc, ledit signe manifeste quelque chose d'autre que lui-même. En effet :

Un signe ajoute quelque chose d'autre à la simple représentation, et formellement parlant, il représente l'autre façon déficiente ou dépend de la chose signifiée et en est la subsistance.⁴

La fonction d'un signe est d'être un moyen et un substitut d'une chose signifiée que le signe manifeste intentionnellement à une faculté cognitive, puisque la chose ne devient pas connue par elle-même, mais par un moyen.⁵

³ John N. Deely. « The two Approaches of Language : Philosophical and Historical Reflections on the Point of Departure of Jean Poinsett's Semiotic », in *The Thomist*, Indiana, St. Mary's College, Notre Dame, vol. 38. 1974. p. 861.

⁴ Citation tirée du *Tractatus de Signis* de Jean Poinsett (édité par John N. Deely, Berkeley, University of California Press, 1985) et traduite par François Latraverse à partir de *Introducing Semiotic : Its History and Doctrine* de John N. Deely. coll. « Advances in semiotics », Bloomington, Indiana University Press. 1982. 647b40.

⁵ John N. Deely. *Introducing Semiotic : Its History and Doctrine*, op. cit., 648b37.

Le philosophe du langage distingue deux types de signes : le signe formel, soit « une note formelle qui, par elle-même, sans médiation autre, représente⁶ », et le signe instrumental, soit « quelque chose qui, lorsqu'il est lui-même connu, représente quelque chose d'autre que soi⁷ ». Si le signe est quelque chose qui renvoie à autre chose, c'est essentiellement pour le faire connaître. Ainsi, le sujet connaissant tient une place fondamentale, car la connaissance est l'objectif du signe. Nous ne pouvons nous empêcher de rapprocher la définition de Jean Poinot de celle de John Locke (1632-1704). Le philosophe empiriste anglais est le premier à utiliser le terme *semeiotike* à partir du mot grec *sema* qui signifie « signe ». Dans *An Essay Concerning Human Understanding*⁸, John Locke discute des facultés de l'homme et de la représentation des objets qui se présentent à son esprit. Il affirme que toutes les connaissances sont faites d'idées.

« Besides articulate sounds, therefore, it was further necessary that he should be able to use these sounds as signs on internal conceptions; and to make them stand as marks for the ideas within his own mind, whereby they might be made known to others, and the thoughts of men's minds be conveyed from one to another.⁹ »

« Thus we may conceive how *words*, which were by nature so well adapted to the purpose, came to be made use of by men as the signs of their ideas; not by any natural connexion that there is between particular articulate sounds and certain ideas, for then there would be but one language amongst all men; but by a voluntary imposition, whereby such a word is made arbitrarily the mark of such an idea. The use, then, of words, is to be sensible marks of ideas; and the idea they stand for are their proper and immediate signification.¹⁰ »

Ainsi se demande-t-il comment se forment les idées et quel rapport elles ont avec les choses. Dès lors, la sémiotique s'emploie à interroger le fonctionnement d'opérations langagières en

⁶ *Ibid.*, 693a39.

⁷ *Ibid.*, 694b41.

⁸ John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding*, livre III, Oxford, Oxford University Press. [1689] 1975.

⁹ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰ *Ibid.*, p. 8-9.

centralisant les réflexions sur le concept d'idée. Il se dégage des réflexions de Jean Poinso et de John Locke la formulation d'un processus de signification. S'ils ont systématisé théoriquement le concept de signe, Giordano Bruno, contemporain des deux philosophes, propose une démarche plus spéculative. Il utilise le signe et son implication dans les mécanismes de signification pour penser la construction de l'image et de l'imaginaire.

II.1.2 Giordano Bruno : des intuitions sémiotiques au service de l'image

Vers la fin du XVI^e siècle, la correspondance entre signes, idées et images, retient l'attention de Giordano Bruno (1548-1600). Le philosophe et théologien italien se démarque de ses contemporains par la mise au point d'un procédé mnémotechnique sous forme d'architecture théâtrale. Giordano Bruno est le premier philosophe à promouvoir la construction de l'image et de l'imaginaire en termes de signes et, grâce à l'art de la mémoire, à la modaliser sous les traits d'un théâtre imaginaire. Jusqu'à présent, nous avons présenté la théorie du philosophe comme un modèle interprétatif mémoriel ingénieux, sans pour autant convoquer l'aspect sémiotique de son travail. Certes, le philosophe ne se réclame pas de la sémiotique. Mais nous ne pouvons nier, comme le fait remarquer Paul Colilli¹¹, les intuitions sémiotiques de sa démarche. « While Bruno did not claim to write a treatise on semiotic theory as we know it today, he does state that his work will explain how meaning is produced, and after classifying signs, he discusses how they relate to other signs in order to generate signification.¹² »

Étudions cet aspect de sa démarche en utilisant la version anglaise de *De Imaginum, Signarum et Idearum Compositione* traduite par Charles Doria et Dick Higgins. Le philosophe italien distingue tout d'abord les choses et les signes (ou indications) pour ensuite

¹¹ Paul Colilli. *Signs of the Hermetic Imagination*, The Monograph series of the Toronto Semiotic Circle, Toronto. Toronto Semiotic Circle, n° 12. 1993.

¹² *Ibid.*, p. 13.

établir un processus de signification fondé sur le type de relation que la sémiotique identifie sous les termes de « signifiant » et de « signifié ».

« [...] beings are distinguished into those which are things, and into those things which are signs or indications... We are deliberately proposing a method which by no means concerns things but which treats, rather, the significance of things, a method in which may be easily ascertained that there exists beyond a doubt a productive power of all things, by those who will contemplate the word and characters of Nature in the usual way, who will call calmly to us from all sides and describe the species of things.¹³ »

Et c'est à partir de cette logique sémiotique de signifiance que le philosophe italien invente son théâtre imaginaire. La spécialiste de littérature italienne Adélia Noferi relève, dans la conception brunienne susmentionnée, une adéquation conceptuelle avec ce que Roland Barthes appelle la « Logothesis ». La *Logothesis* est, selon le sémioticien français, une rhétorique étrange qui trouve des réalisations dans la volonté de créer un langage artificiel, une langue nouvelle. Il observe dans les textes de Sade, de Fourier et de Loyola des mécanismes de type logothésique constituant quatre mêmes processus discursifs constitutifs du nouveau langage. Tout d'abord, il faut isoler les signes nouveaux, donc les séparer des langages existants pour faire émerger une nouvelle signification. Mais plus que cela, « la langue nouvelle doit surgir d'un vide matériel ; un espace antérieur doit la séparer des autres langues communes, oiseuses, périmées, dont le bruit pourrait la gêner¹⁴ ». Le fondateur d'une langue doit articuler les signes, c'est-à-dire qu'il doit les combiner, les agencer et proposer des règles d'assemblage. Ensuite, le logothète doit ordonner, soumettre une syntaxe, car « le discours nouveau est pourvu d'un Ordonnateur, d'un Maître de cérémonie, d'un Rhétoriqueur¹⁵ ». La *Logothesis* ne serait pas entière si l'acte de théâtraliser n'était pas pris en compte, théâtraliser n'étant pas entendu dans le sens barthésien comme une ornementation de la représentation, mais plutôt comme l'expression illimitée de signifiants. Ainsi, le scénographe est considéré comme « celui qui se disperse à travers les portants qu'il plante et

¹³ Charles Doria et Dick Higgins. *On the Composition of Images, Signs and Ideas*, trad. de *De Imaginum, Signarum et Idearum Compositione* de Giordano Bruno, New York, Willis Locker and Owens, 1991, p. 7-8.

¹⁴ Roland Barthes. *Sade, Fourier, Loyola*. coll. « Points », Paris. Seuil, 1971, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 9.

échelonne à l'infini¹⁶ ». Ces opérations, nous les observons dans le travail brunien d'élaboration d'un langage théâtralisé de l'imaginaire. L'idée d'échelonnement à l'infini de signifiants et de signifiés que l'on trouve dans le théâtre de Giordano Bruno a été reprise, élaborée et théorisée suivant un axe proprement sémiotique par Charles S. Peirce. En effet, celui-ci identifie le concept de sémiose qu'il définit par le fait qu'une chose puisse renvoyer à une autre chose, et ce, à l'infini¹⁷. Nous pouvons aisément faire le lien entre la démarche brunienne et la sémiose peircéenne : « Everything may be elicited from everything, and all things signified by all, and all things contemplated by all¹⁸ ».

Outre l'utilisation du processus de renvoi de sens à l'infini, Giordano Bruno affine son concept en définissant différents types de renvois. Ce faisant, il établit une typologie en neuf signes :

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ad infinitum* dans le vocable peircéen.

¹⁸ Charles Doria et Dick Higgins, *op. cit.*, p. 8.

« *nota* (sign) : Which denotes everything which in any way displays or indicates another thing either in its primary, secondary, proximate or remote, immediate or mediate reason or meaning.

Character : denotes that which, by a fixed drawing of lines or siting points something, such as the elements.

Signum (marks) : is in a certain way, the genus for all those things which have signification, either as idea or trace or shadow or otherwise.

Sigillum (seal) (which is the diminutive of mark) : signifies the more notable part of the sign or the sign as it generally accepted, as for example, when we signify a person or his action by his head alone or only by his hand.

Indicium (indication) : similar to the mark and the seal, its function is not so much to represent or to signify as to show, just as when one who points does not *per se* signify the thing which is being indicated, but rather he invites or summons it to his inner or outer contemplation

(...)

Figura (figure) : is different from all the preceding terms, because they are ideas, traces and shadows, as much related to the intrinsic as to the extrinsic aspect of things ; “figure”, however, pertains only with the extrinsic.

Similitudo (analogy) : differs from all the preceding terms, because here the species [of the thing covered by the term] is not necessarily the same. When a person is signified in letters and characters as well as in marks, indications and signs, less [will be signified] than with a simile or likeness, as in a painting or a statue or its appearance as received by the senses and preserved in the imagination.

Proportio (proportion) : differs from similitude because it [proportion] is know to exist perpetually between two terminal points... But proportion is perpetually discovered among four or more – or at least three – terminal points.

Imago (image) : differs from *similitudo* because it embraces a greater energy, emphasis and universality, for there is more *being* for image than for similitude.¹⁹ »

Adélia Noferi remarque la correspondance entre la typologie brunienne de la fin du XVI^e siècle et la typologie *icône-indice-symbole*²⁰ du sémioticien américain Charles S. Peirce. Les cinq premiers types de signes identifiés par le philosophe italien en 1591, *nota*, *character*, *signum*, *sigillum*, *indicium*, renvoient aux concepts peircéens d’indice et de symbole par le rapport de contiguïté et le rapport de convention instauré entre les choses. Les quatre

¹⁹ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁰ Une analyse plus détaillée du modèle peircéen sera présentée ultérieurement. Afin de démontrer l’affinité des théories, nous nous contentons de donner les définitions de Charles S. Peirce de l’icône, de l’indice et du symbole. Le signe iconique instaure une relation de ressemblance et de motivation avec son objet. Le signe indiciel entretient avec l’objet indiqué une relation de contiguïté physique ou causale. Le signe symbolique définit sa relation à l’objet sur la base d’une convention sociale.

derniers, *figura*, *similitudo*, *proportio* et *image*, grâce au trait de ressemblance qui fonde la relation du signe à son objet, évoquent le signe iconique peircéen.

L'ingéniosité du philosophe italien est de mettre cette typologie à la disposition de son procédé mnémotechnique pour comprendre le fonctionnement de l'image et de l'imaginaire, car c'est grâce à cette classification qu'il pose les bases de son théâtre mémoriel. Selon le philosophe italien, tout procédé sémantique s'élabore avant tout par une visualisation, encodée différemment selon les sens engagés.

« For all things, in whatever way they signify and represent, are referred to and led back to species comprehensively by sense, and the genera of all perceptible species are finally limited to the visible, that is assuredly to the liveliest and most effectual species, since sight is the most spiritual of the senses.²¹ »

Ce faisant, la visualisation engage des modalités sensorielles et des modalités cognitives sous les traits des représentations archétypales spécifiques pour mettre en forme l'image mémorielle du théâtre brunien et dépendamment des différents types de signes (*nota*, *character*, *signum*; etc.).

Le caractère novateur de la démarche brunienne ne trouve pas immédiatement de disciples dans la philosophie du langage et la sémiotique. La nature controversée de son travail dans le domaine de l'occultisme²² n'a probablement pas servi la crédibilité de ses réflexions, ni permis de saluer l'esprit sémiotique de ses recherches. C'est seulement aux XIX^e et XX^e siècles que la filiation théorique entre le philosophe italien et certains sémioticiens comme Charles S. Peirce et Roland Barthes est reconnue, notamment grâce aux études de Paul Colilli²³. Outre les travaux opérés dans le cadre de la philosophie du langage,

²¹ Charles Doria et Dick Higgins, *op. cit.*, p. 15.

²² N'oublions pas que condamné par l'Inquisition pour hérésie, Giordano Bruno meurt brûlé vif sur le bûcher le 17 février 1600.

²³ Paul Colilli, *Signs of the Hermetic Imagination*, The Monograph series of the Toronto Semiotic Circle. Toronto, Toronto Semiotic Circle, n° 12, 1993.

il faut attendre le XIX^e siècle pour que les sémioticiens mettent en place des modèles sémiotiques (et non plus de nature sémiotique) et le XX^e siècle pour qu'ils développent des modèles spécifiques au champ visuel. Trois grands courants de sémiotique, tantôt inspirés de la linguistique, tantôt inspirés de la philosophie, ont posé les bases de la sémiotique visuelle et lui ont permis de devenir une discipline à part entière. Voyons quels sont les modèles généraux qui sont à l'origine de la naissance de la sémiotique visuelle.

II.2 Les modèles traditionnels de la sémiotique

Quatre modèles seront considérés dans cette thèse. Tout d'abord, convoquons le modèle linguistique de Ferdinand de Saussure (1857-1913), dont nous ne pouvons ignorer l'importance pour la sémiotique, même visuelle. Ensuite, nous évoquerons les considérations formulées par Louis Hjelmslev (1899-1965) et la manière dont celles-ci se démarquent du modèle saussurien. Le modèle de Louis Hjelmslev a été utilisé et reformulé à maintes reprises et a particulièrement été utilisé pour étudier le signe visuel, comme nous pourrions le constater entre autres chez le Groupe μ . Puis, nous approfondirons le travail amorcé dans la partie précédente sur la définition du signe élaboré par Charles S. Peirce et présenterons la classification qu'il en donne. Cette étape descriptive est fondamentale dans la mesure où la théorie du signe du philosophe américain a inspiré plusieurs sémioticiens, notamment Umberto Eco, pour rendre compte de la relation entre le signe iconique et l'objet que celui-ci dénote. Enfin, ces dernières années, en France, un courant sémio-narratif élaboré par Algirdas J. Greimas (1917-1992) a alimenté des réflexions intéressantes qui sont utilisées par les quelques sémioticiens ayant réfléchi sur la question du discours alchimique.

II.2.1 Le signe chez Ferdinand de Saussure : une conception binaire

Dans son *Cours de linguistique générale*²⁴, Ferdinand de Saussure élabore un modèle du signe linguistique. Le signe linguistique est une entité psychique à deux faces : le signifiant (image acoustique) et le signifié (concept). Ces deux éléments sont indissociables et ils s'appellent l'un l'autre.



Cette conception se construit essentiellement sur la notion de la langue. Ferdinand de Saussure se détourne partiellement de la parole, car cette dernière envisage un argument référentiel absent dans la langue.

La langue est un ensemble systématique de conventions nécessaires à la communication fonctionnant sensiblement de la même manière qu'un jeu qui possède des règles. C'est à la fois une institution sociale et un système de valeur. L'individu ne peut à lui seul ni la créer, ni la modifier. « C'est à la fois un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus.²⁵ » Le linguiste français ajoute que :

²⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot. [1916] 1984.

²⁵ *Ibid.*, p. 25.

Elle [la langue] est un objet bien défini dans l'ensemble hétéroclite des faits de langage. (...) Elle est la partie sociale du langage, extérieure à l'individu, qui à lui seul ne peut ni la créer ni la modifier ; elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté (...) La langue ainsi délimitée est de nature homogène : c'est un système de signes où il n'y a d'essentiel que l'union du sens et de l'image acoustique, et où les deux parties du signe sont également psychiques.²⁶

La parole est ce qui a trait à la dimension individuelle du langage (phonation, réalisation des règles, combinaisons contingentes des signes). C'est essentiellement un acte individuel de sélection et d'actualisation :

La parole est au contraire un acte individuel de volonté de l'intelligence, dans lequel il convient de distinguer : 1° les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle ; 2° le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons.²⁷

Le modèle linguistique, tel que défini par Ferdinand de Saussure, n'est pas adapté pour expliquer le fonctionnement du signe visuel. Procédant de la parole, il participe d'un acte individuel de type référentiel. Or Ferdinand de Saussure se détourne de la parole au profit de la langue. Devant cet obstacle, il devient indispensable d'envisager d'autres approches pour expliquer le fonctionnement des signes dans le modèle visuel.

II.2.2 L'apport de Louis Hjelmslev au modèle saussurien

Dans les années 40, Louis Hjelmslev publie à Copenhague *Prolégomènes à une théorie du langage*²⁸. Dans cet ouvrage, il détermine un concept de signe fondé sur une relation binaire entre deux grandeurs : l'expression et le contenu. Le signe est un tout dont les fonctifs, l'expression et le contenu, sont les deux grandeurs de la fonction sémiotique. Ce

²⁶ *Ibid.*, p. 31-32.

²⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁸ Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit. 1968.

rapport rappelle le modèle du signe linguistique de Ferdinand de Saussure. Tout comme lui, Louis Hjelmslev souligne la relation de dépendance entre les deux plans. Le signe n'est plus considéré comme l'expression d'un contenu extérieur au signe lui-même, son expression est solidaire de son contenu.

La fonction sémiotique est en elle-même une solidarité : expression et contenu sont solidaires et se pré-supposent l'un l'autre. Une expression n'est expression que parce qu'elle est l'expression d'un contenu, et un contenu n'est contenu que parce qu'il est contenu de l'expression. Aussi est-il impossible, à moins qu'on les isole artificiellement, qu'il existe un contenu sans expression ou une expression sans contenu.²⁹

Le sémioticien danois ajoute une distinction quant à la composition de chacun des plans : ils se subdivisent tous deux en une substance et une forme.

Expression	Substance de l'expression (chaîne phonique)
	Forme de l'expression
Contenu	Substance du contenu (pensée)
	Forme du contenu

Le contenu se compose « d'une *forme* spécifique, la *forme du contenu*, qui est si indépendante du *sens* avec lequel elle se trouve en rapport arbitraire et qu'elle transforme en *substance du contenu*³⁰ ». La substance de l'expression est une masse amorphe qui s'actualise en différentes formes de l'expression en fonction de la diversité des langues. Les exemples suivants, « je ne sais pas » et « I do not know », sont des syntagmes dont les morphèmes ont été construits sur la base des unités minimales d'une chaîne phonique, mais ces morphèmes prendront des formes différentes en fonction des langues proposées.

²⁹ *Ibid.*, p. 66-67.

³⁰ *Ibid.*, p. 70-71.

Les modèles linguistiques énoncés par Ferdinand de Saussure et Louis Hjelmslev affichent une binarité du signe entre le plan de l'expression et le plan du contenu qui, entre autres, a inspiré les débuts d'une sémiotique visuelle belge formulée par le Groupe Mu. De l'autre côté de l'Atlantique, le modèle binaire du signe trouve peu d'enthousiasme dans le banc des philosophes du langage. Elle est supplantée par la conception trinaire élaborée par Charles S. Peirce.

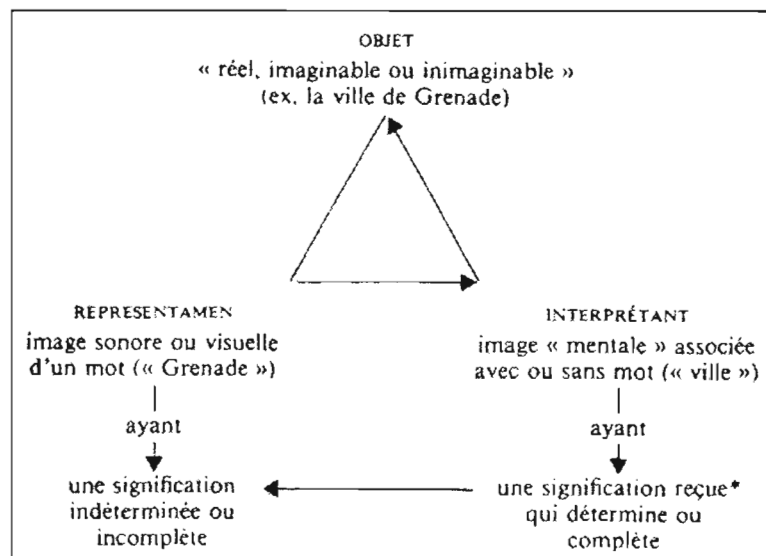
II.2.3 Le signe chez Charles S. Peirce : une conception trinaire

Charles S. Peirce fournit un modèle qui permet d'élaborer une théorie générale de la sémiologie dont l'objectif est de rendre compte des mécanismes d'acquisition des savoirs en termes de signes. Le philosophe et logicien fonde sa théorie sur le principe suivant : un signe est quelque chose dont la connaissance nous permet de connaître quelque chose d'*autre*. Sa conception du signe étant triadique, elle se compose du signe ou *representamen*, de l'objet et de l'interprétant.

Un signe ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il adresse à quelqu'un, c'est-à-dire qu'il crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet.³¹

Signe, *representamen* et interprétant interagissent ensemble dans une même dynamique sémiotique. Le traducteur de Charles S. Peirce, Gérard Deledalle, commente l'articulation des trois éléments en prenant l'exemple de la ville de Grenade.

³¹ Charles S. Peirce. *Collected Papers*, édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Harvard, Harvard University Press, 1960, 2.228.



A.II-1 : Analyse triadique du signe chez Charles S. Peirce³²

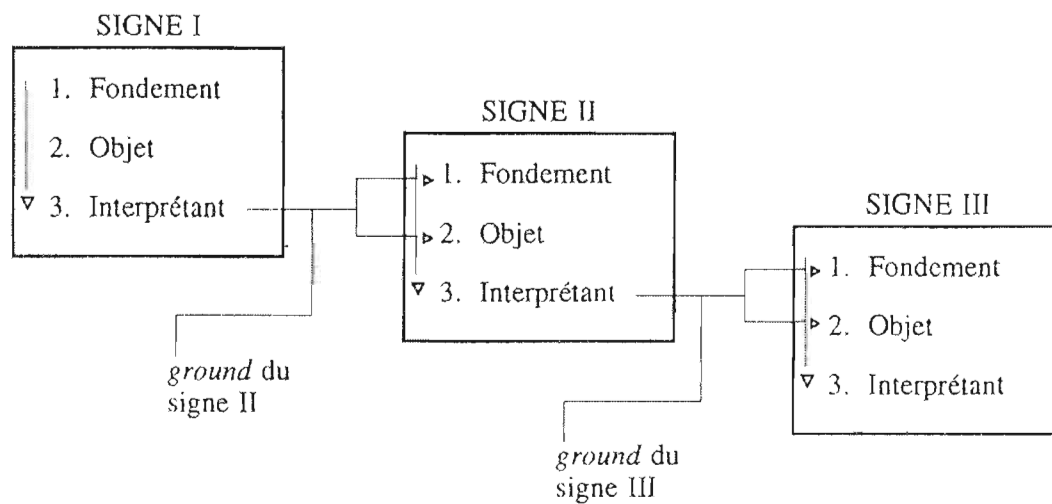
L'articulation de ces trois éléments opère un processus sémiotique qui, d'après Charles S. Peirce, est illimité.

Un signe est tout ce qui est relié à une chose seconde, son objet, par rapport à une qualité, de manière à amener une troisième chose, son Interprétant, à être en relation avec ce même Objet, et de manière à amener une quatrième en relation à cet Objet sous la même forme, *ad infinitum*.³³

Le sémioticien québécois, Jean Fisette, réalise le schéma ci-dessous pour mieux visualiser la sémiose peircéenne.

³² Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. de Gérard Deledalle, coll. « Ordre philosophique », Paris, Minuit, 1993, p. 229.

³³ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, op. cit., 2.92.



A.II-2 : Schéma du fonctionnement de la sémiose peircéenne³⁴

Autrement dit, Charles S. Peirce définit le processus sémiosique comme un glissement sémantique incessant. Ce transfert n'est pas vide de sens puisque chaque glissement contient une connaissance qui conduit à un autre signifié. Il s'agit donc d'un mouvement constant de déplacement et de transformation en vue du sens. Mais la sémiose illimitée, telle que définie, n'est pas pour autant tributaire d'une pré-codification, car dans la pensée peircéenne, le signe n'est pas préalablement codifié. Ainsi le rappelle le sémioticien québécois Jean Fisette : « le signe peircéen n'est jamais réductible à sa relation à un code qui l'engendrerait »³⁵.

Au fil de l'évolution de sa pensée sémiotique, Charles S. Peirce a élaboré deux typologies du signe : une en neuf points, une autre en trente points. La seconde étant inachevée, nous analysons la première. Elle élabore trois problématiques : 1- ce qu'est le signe en lui-même, 2- comment s'élabore la relation du signe à l'objet et 3- de quelle manière se fait la relation

³⁴ Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, coll. « Études et documents », Montréal, XYZ, 1993. p. 16.

³⁵ *Ibid.*, p. 6.

entre le signe et l'interprétant. Chacune de ces questions constitue une strate qui se subdivise à nouveau en trois niveaux qualifiés par le sémioticien de niveau d' « être » : la priméité (l'être de la possibilité qualitative positive), la secondéité (l'être du fait actuel) et la tercéité (l'être de la loi qui gouvernera les faits dans le futur). Tous les trois s'actualisent dans chaque problématique du signe pour identifier des sous-signes : le qualisigne, le sinsigne, le legisigne, l'icône, l'indice, le symbole, le rhème, le dicisigne et l'argument.

- a- Ce qu'est le signe en lui-même
 - priméité : qualisigne
 - secondéité : sinsigne
 - tercéité : legisigne.
- b- Ce qu'est le signe par rapport à l'objet.
 - priméité : icône
 - secondéité : indice
 - tercéité : symbole
- c- Ce qu'est le signe par rapport à l'interprétant
 - priméité : rhème
 - secondéité : dicisigne
 - tercéité : argument

Charles S. Peirce explique la distinction entre tous ces niveaux de la façon suivante :

« If we consider the nature of any given sign (the ground of a sign), it will be found to be intrinsically either a quality (a qualisign), an existent thing or event (a sinsign), or a law or habit (a legisign). If we consider a sign's relation to its dynamic object, we will find that it is like its object (an icon), that it has an actual, existential connection with its object (an index), or that it is related to its object by convention or habit (a symbol). If we consider the relation of the sign to its final interpretant, how the sign is interpreted, it will appear to be a sign of possibility (a rheme), a sign of actual existence (a dicent), or a sign of law (an argument).³⁶ »

³⁶ Nathan Houser et Christian Klæsel, « Introduction », in *The Essential Peirce*, Bloomington and Indianapolis. Indiana Press University, vol. 1, 1992. p. xxxvii.

En 1979, le philosophe et sémioticien Gérard Deledalle précise la terminologie peircéenne des sous-signes dans le tableau³⁷ ci-dessous. Il ajoute à la typologie initiale la fonctionnalité de chaque niveau d'« être » peircéen. Selon lui, la priméité endosse la fonction représentative propre à l'icône, la secondéité la fonction communicationnelle propre à l'indice et la tercéité la fonction significative propre au symbole.

	Priméité	Secondéité	Tercéité
1 Fondement	Possibilité du signe	Signe réel : marque, empreinte	Signe codifié : archétype
2 Objet	Ressembler à l'objet	Indiquer l'objet individuel	Tenir lieu de l'objet
3 Interprétant	Signe conçu ou représenté	Signe dit ou énoncé	Signe interprété
Ordre de la	Représentation	Communication	Signification

Nous ne détaillons pas la définition de chaque sous-signes, mais insistons sur ceux qui font état de la problématique qui nous semble la plus pertinente pour notre thèse. C'est pourquoi il nous faut dès à présent spécifier le sens accordé à l'icône, à l'indice et au symbole. Lorsque le signe est dans une relation de ressemblance et de motivation avec son objet, du fait que « ses propriétés intrinsèques correspondent d'une certaine façon aux propriétés de cet objet³⁸ », il assume la fonction iconique. Le signe indiciel³⁹, quant à lui, entretient avec l'objet indiqué une relation de contiguïté physique ou causale. Et le symbole est un signe

³⁷ Gérard Deledalle, *Théorie et pratique du signe. introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, coll. « Langages et sociétés ». Paris. Payot, 1979, p. 37.

³⁸ Umberto Eco, *Le signe. histoire et analyse d'un concept*, coll. « Media ». Bruxelles. Labor, 1988, p. 63.

³⁹ « The sign signifies its object solely by virtue of being really connected with it » (Nathan Houser et Christian Klösel, « On the algebra of logic : a contribution to the philosophy of notation », in *op. cit.*, p. 226.)

arbitraire dont le rapport avec son objet est défini par une convention sociale. L'explication de cette classification est certes peu détaillée en l'état actuel, mais nous aurons l'occasion de nous en servir et de revenir sur cette question dans la section qui traite du signe iconique.

II.2.4 La sémio-narrative de Algirdas J. Greimas

Plus récemment, le sémioticien Algirdas J. Greimas a proposé une méthode d'analyse des textes donnant naissance à ce qui sera nommé la « sémantique structurale ». En s'inspirant de la linguistique saussurienne mais surtout du structuralisme lévi-straussien exposé dans *Anthropologie structurale*⁴⁰, Algirdas J. Greimas pose les fondements scientifiques de la sémantique textuelle et en questionne les mécanismes de signification. Sa sémantique doit répondre à trois critères. Elle doit être : 1. générale et répondre à un vaste champ de corpus, 2. générative et investir progressivement le contenu (constitution hiérarchique de différents niveaux de contenus), 3. syntagmatique. Et c'est en travaillant sur les structures profondes globales du texte qu'il met en place la notion de séquence narrative et la théorie des schémas actanciels⁴¹.

La notion de séquence narrative suppose que tout récit contient une opposition fondamentale, qui conditionne une progression syntagmatique du sens. Ainsi, le début et la fin d'un récit se distinguent par un changement de contenu se modalisant par une motivation contradictoire ou contraire. Prenons l'exemple fictif et quelque peu stéréotypé d'un texte qui débute en narrant la pauvreté et la solitude d'un protagoniste. Ce dernier traverse diverses péripéties et chemine jusqu'à l'obtention de la richesse et la rencontre d'une femme. Chaque séquence narrative constituante de la progression du protagoniste dispose d'un parcours génératif qui permet d'expliquer les transformations actanciennes du destinataire. Algirdas J. Greimas résume ainsi son modèle narratif :

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss. *Anthropologie structurale*. Paris. Librairie Plon. 1958.

⁴¹ Rappelons que l'actant est une notion sémiotique qui désigne les grandeurs sémiotiques nécessaires à une transformation. De fait, il est une des conditions pour que, dans un récit, une action ait lieu.

La grammaire narrative génère des objets narratifs (= des « récits »), conçus comme des parcours narratifs choisis en vue de la manifestation. Ceux-ci sont définis par une distribution particulière des rôles actanciels dotés de modalités et déterminés par leurs positions respectives dans le cadre du programme narratif. L'objet narratif, en possession de sa structure grammaticale, se trouve investi, grâce à sa manifestation dans le discours, de son contenu spécifique. L'investissement sémantique se fait par la sélection, opérée par les rôles actanciels, des rôles thématiques qui, pour réaliser leurs virtualités, exploitent le plan lexématique du langage et se manifestent sous la forme de figures qui se prolongent en configurations discursives.⁴²

Pour rendre compte des règles qui conditionnent l'enchaînement discursif d'un récit, il place les oppositions fondamentales dans ce qu'il nomme un « carré sémiotique ». Le carré sémiotique fera ultérieurement l'objet d'un développement substantiel, donc nous nous gardons, pour le moment, d'entrer dans le détail de son fonctionnement.

Les modèles généraux proposés ci-dessus sont à l'origine de nombre de démarches sémiotiques contemporaines. Il importait de rendre compte de leur discours sémiotique, car s'ils ne proposent pas d'application à un corpus autre que la linguistique et la sémio-narrative, ces modèles ont inspiré les sémioticiens du visuel, soit dans le prolongement desdites théories, soit dans un éloignement conceptuel. Les corpus étudiés par les sémioticiens sont très variés. Rares sont ceux qui ont osé se lancer dans l'expérience alchimique. Ceux-ci se sont intéressés à la complexité de la logique alchimique étudiée dans les traités les plus connus. Encore moins nombreux sont les chercheurs qui ont abordé l'étude des gravures de l'*Atalanta fugiens*. La lecture de ces textes a été enrichissante autant pour la pertinence de certaines hypothèses que pour les faiblesses théoriques parfois observées. Ces lectures nous ont aidés à modaliser la problématique de notre thèse, de ce fait nous devons rendre compte de leurs postulats.

⁴² Algirdas J. Greimas, *Du sens II : essai sémiotique*. Paris, Seuil, 1983, p. 65-66.

II.3 Les premières rencontres entre la sémiotique et l'alchimie

Nonobstant la rareté des textes sémiotiques sur le thème de l'alchimie, nous devons saluer la rigueur scientifique des sémioticiens tels que Umberto Eco, Donald Maddox ou Claude Zilberberg, et l'audace d'historiens et de littéraires tels que Ursula Szulakowska ou Gyorgy E. Sonyi. Dans un premier temps, nous détaillerons les analyses sémiotiques générales déjà réalisées sur la philosophie alchimique pour ensuite observer les approches appliquées à un corpus spécifique : les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Les textes qui retiennent notre attention utilisent différents modèles, qu'ils soient greimassien ou peircéen. Les méthodologies ne s'inscrivent pas systématiquement dans la même optique que notre démarche analytique, mais elles proposent toutefois des développements sémiotiques pertinents.

II.3.1 Lorsque la sémiotique conceptualise la philosophie alchimique

Dans *Les limites de l'interprétation*⁴³, Umberto Eco se penche sur le discours alchimique. Il n'étudie pas à proprement parler le corpus visuel de la philosophie hermétique, mais il envisage l'art d'Hermès sous les traits d'une problématique sémiotique. Le sémioticien italien convoque le concept peircéen de « sémiose illimitée » pour l'appliquer à l'herméneutique alchimique et qualifie celui-ci de « sémiose hermétique ». Le point de départ du sémioticien italien est l'adéquation entre le fonctionnement du processus sémiosique⁴⁴ et le glissement sémantique opéré entre les espaces narratifs (alchimique, mythologique, philosophique, etc.) qui constituent le discours alchimique. Le constat de cette équivalence vaudra à Umberto Eco de qualifier l'alchimie de « sémiose hermétique », cette dernière opérant une dérive sémantique qu'il appelle « dérive hermétique ».

⁴³ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris. Grasset et Fasquelle. [1990] 1992.

⁴⁴ L'adjectif « sémiosique » réfère à la sémiose peircéenne.

Contrairement aux théories contemporaines de la dérive, la sémiosis hermétique n'affirme pas l'absence d'un signifié universel, univoque et transcendantal. Elle assume que n'importe quoi – en admettant que le bon lien rhétorique soit isolé – peut renvoyer à n'importe quoi d'autre, justement parce qu'il y a un sujet transcendant fort, l'Un néo-platonicien. Celui-ci – étant le principe de contradiction universelle, le lieu de la *Coincidentiâ Oppositorum*, étranger à toute détermination possible, et donc, à la fois, Tout, Rien et Source Indicible de Toute Chose – agit en sorte que toute chose se connecte à toute autre chose, grâce à une toile d'araignée labyrinthique de références mutuelles. [...] Étant posé que le signifié d'un mot donné ou d'une chose donnée n'était qu'un autre mot ou une autre chose, n'importe quelle chose dite n'était qu'une allusion ambiguë à quelque chose d'autre. Le signifié d'un texte était ainsi toujours postposé, et le signifié final ne pouvait être qu'un secret inaccessible.⁴⁵

La *dérive hermétique* n'est pas conditionnée, dans le cadre de la philosophie alchimique, par une absence de sens ou par un renvoi sémiosique incessant⁴⁶, comme ce serait le cas dans d'autres glissements sémantiques, mais plutôt par une hétérogénéité isotopique narrative dont le but est de conserver le secret alchimique. Nous devons toutefois introduire une distinction que n'effectue pas Umberto Eco, distinction qui n'invalidé pas sa théorie de la *dérive hermétique*, mais qui vient plutôt l'enrichir et justifier sa pertinence. Selon que la *dérive hermétique* est entrevue par un initié ou un non-initié, elle n'aura certainement pas le même impact sur le résultat du glissement sémantique. Dans le cas du profane, le glissement sémantique opère un mouvement centrifuge qui ne permet pas au récepteur d'approcher le secret que voile l'alchimie. Pour l'initié, le glissement sémantique participe à un mouvement centripète qui permet de se rapprocher de l'objet de la quête alchimique. Cette précision ne révoque pas la comparaison que fait Umberto Eco entre la sémiose peircéenne et la sémiose hermétique. Lorsque l'initié parvient à l'or philosophal, l'équilibre qu'il atteint, est sans cesse soumis à un déséquilibre qui l'obligera à renouveler sa quête pour retrouver l'unité absolue. Dans le processus de séparation / unification conditionnant l'atteinte de la perfection, l'initié doit effectuer un renvoi sémantique pour parvenir au sens final de sa quête. La question de la

⁴⁵ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 370.

⁴⁶ C'est d'ailleurs ce que qualifie Charles S. Peirce dans sa conception de la sémiose illimitée lorsqu'il parle de renvoi incessant. « The meaning of a representation can be nothing but a representation. In fact it is nothing but the representation itself conceived as stripped of irrelevant clothing. But this clothing never can be completely stripped off : it is only changed for something more diaphanous. So there is an infinite regression here ». (Charles S. Peirce, *Collected Papers*, édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Harvard, Harvard University Press, 1960. 1.339.)

finalité est délicate, car elle suppose la possibilité d'un arrêt dans le processus sémiotique. Or, l'alchimiste est toujours en mode de recherche. L'atteinte d'une forme de perfection est généralement un tremplin pour une autre recherche. Donc, la notion de finalité est utopique puisque fondamentalement elle n'existe ni dans le processus alchimique ni dans le processus sémiotique.

Intrigué par le modèle interprétatif alchimique, Umberto Eco lance un défi à ses confrères. Au début des années 1990, il invite quelques sémioticiens à se pencher sur la « Quatrième Parabole » du célèbre traité alchimique *Aurora consurgens*⁴⁷, le résultat de leurs réflexions ayant donné lieu en 1993 à un numéro de la revue *Versus*⁴⁸. La paternité et la datation de l'*Aurora consurgens* ne sont pas authentifiées. L'auteur, traditionnellement identifié à saint Thomas d'Aquin (1225-1274)⁴⁹, a sans aucun doute une parfaite connaissance des Saintes Écritures, car l'intégralité du texte présente un parallèle minutieux entre lapis et christus (*pierre philosopale*-Christ). Carl G. Jung observe que « l'auteur est manifestement un ecclésiastique qui connaît sa *Vulgate* par cœur. Son langage est aussi imprégné de citations bibliques que son esprit est rempli de philosophie alchimique⁵⁰ ». L'écriture du texte remonte probablement à la première moitié du XIV^e siècle, puisque parmi les auteurs les plus récents, sont nommés Albert Magnus (1193-1280), Arnaud de Villeneuve (1240-1311) et Raymond Lulle (1232⁵¹-1316). Le texte de l'*Aurora consurgens* propose une corrélation intéressante entre le discours alchimique et le discours chrétien. La « Quatrième Parabole » se

⁴⁷ Une traduction de l'intégralité de l'*Aurora consurgens* est conservée dans le *Codex Parisinus Latinus 14006* à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris. Une copie, mutilée des trois premières paraboles, se trouve à la Zentralbibliothek de Zurich dans le *Codex Rheno-vacensis 172*. Carl G. Jung et Marie-Louise Von Franz ont entrepris de traduire la première partie de l'*Aurora consurgens* dans le troisième volume de *Mysterium coniunctionis* (Paris, Albin Michel, 1982).

⁴⁸ Revue *Versus*, *Quaderni di studi semiotici*. Milan, Bompiani, janvier-avril 1993.

⁴⁹ L'attribution de l'*Aurora consurgens* à saint Thomas d'Aquin est, selon Carl G. Jung, une affaire de réputation qui n'autorise aucunement la légitimité de la paternité. « Comme Thomas fut canonisé en 1323, et se trouva ainsi à l'apogée de sa gloire, cela valait la peine, dès cette époque, de lui attribuer des textes » (Carl G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Buchet / Chastel, [1943] 1970, p. 479).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ La date de sa naissance varie selon les auteurs entre 1233, 1234 et 1235.

distingue des autres récits allégoriques par une description exhaustive des stades opératifs alchimiques que les sémioticiens Donald Maddox et Claude Zilberberg nomment « le *faire* alchimique ». Celui-ci s'actualise dans ledit texte sous la forme d'une allégorie chrétienne de la Trinité.

Dans la quatrième parabole (*Aurora*, I, début du chap. IX), un parallèle est également tiré avec la *Trinité* [...] : « ...comme est le Père, ainsi est le fils et ainsi est le Saint-Esprit, et ces trois sont un : corps, esprit et âme; car toute perfection repose sur la triade, c'est-à-dire sur la mesure, le nombre et le poids ». ⁵²

D'après les deux sémioticiens, le *faire* alchimique est régi par un processus transformationnel entre deux états qui se prête très bien aux ambitions de la sémiotique narrative greimassienne. Donc, l'opérativité alchimique établit un programme narratif principal sur la notion de purification, opérant le passage de l'impur au pur. Les deux auteurs s'inspirent du texte de la sémioticienne française Françoise Bastide, *Le traitement de la matière (opérations élémentaires)* ⁵³, pour énoncer le programme narratif des sept stades opératifs contenus dans la Quatrième Parabole. En s'appuyant sur la sémiotique greimassienne, ils analysent chaque stade et expliquent comment le discours alchimique amorce le passage d'un état initial à un état final du programme narratif.

Donald Maddox a une vision globale, car en plus de considérer les modalités sémiotiques de la Quatrième Parabole de l'*Aurora consurgens*, il propose une brève description des enjeux alchimiques. Ainsi énonce-t-il sa problématique :

⁵² Carl G. Jung, *op. cit.*, p. 495.

⁵³ Françoise Bastide, « Le traitement de la matière (opérations élémentaires) », in *Actes Sémiotiques-Documents*, vol. IX, n° 89, 1987, p. 7-27.

Dès lors, se posera la question du statut des opérations par rapport à une *visée initiatique* qui porte moins sur le domaine pragmatique de l'alchimie que sur l'axiologie à laquelle adhère la pratique du savant et sur la valorisation du sujet-opérateur compétent au sein d'une hiérarchie de systèmes parallèles.⁵⁴

Le sémioticien insiste particulièrement sur la difficulté d'une telle tâche compte tenu du caractère secret de la visée initiatique et de la complexité de la symbolique alchimique le premier alimentant la seconde.

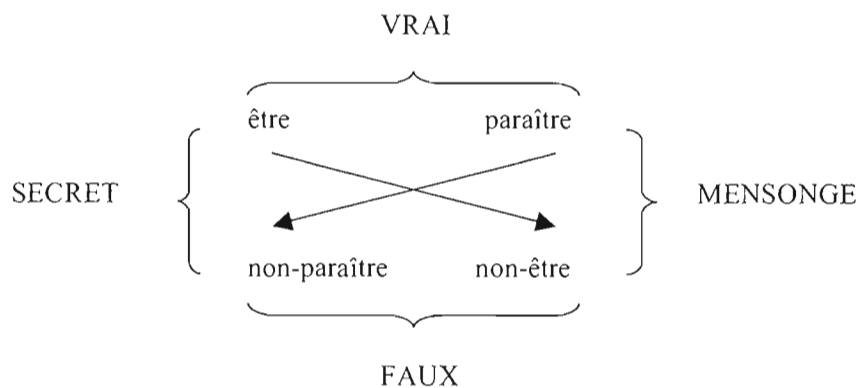
La leçon initiatique dont il [le discours parabolique] est le pourvoyeur se communique d'une manière toujours détournée, en passant par l'obscurité et en comportant une figuralité en apparence instable, intermittente, hétéroclite, nourrie par de nombreuses isotopies dont la plupart appartiennent à des univers sémantiques indépendants.⁵⁵

L'hétérogénéité isotopique dévie volontairement l'interprétation alchimique puisqu'elle est motivée par le secret hermétique. Pour comprendre le fonctionnement et le rôle du secret dans le discours alchimique, Donald Maddox ne manque pas de renvoyer au préalable le lecteur au travail de Algirdas J. Greimas sur le carré sémiotique de la véridiction.

Algirdas J. Greimas pose les fondements de la véridiction en fonction de deux éléments narratifs, *être* et *paraître*, considérant également leurs contraires *non-être* et *non-paraître*. Dans le carré sémiotique, le sémioticien place les modalités de la véridiction *vrai / faux* et *secret / mensonge* découlant des problématiques de l'*être* et du *paraître*, selon la complémentarité ou la contradiction des prédicats.

⁵⁴ Donald Maddox, « *Aurora consurgens* : opérations et initiation », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n° 64, janvier-avril 1993, p. 5.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.



La surdétermination des actants selon cette catégorie de l'*être* et du *paraître* rend compte de cet extraordinaire « jeu de masques » fait d'affrontements des héros cachés, méconnus ou reconnus et des traîtres travestis, démasqués et punis, qui constitue un des axes essentiels de l'imaginaire narratif. [...] La surdétermination de ces divers sujets compétents par des modalités de *vrai* vs *faux* et de *secret* vs *mensonge* multiplie d'autant le nombre de rôles actanciels, diversifie les parcours syntaxiques qu'empruntent les sujets, mais aussi – et ceci est important – permet de calculer, grâce à des additions, soustractions et surdéterminations des modalités qui définissent les rôles, des transformations narratives qui se produisent dans le cadre d'un programme déterminé.⁵⁶

Dans le discours alchimique, le secret est la structure actancielle qui motive la symbolique du Grand Œuvre, car le parcours syntaxique prendra des chemins différents en fonction de la position de l'initié (celui qui détient le secret) et la position profane (celui qui ne le détient pas)

Selon Claude Zilberberg et Donald Maddox, la transformation actancielle s'accomplit par une série de tris et de mélanges. Le tri et le mélange sont deux opérateurs sémiotiques identifiés par Algirdas J. Greimas pour systématiser le schéma narratif. Étant opérateur disjonctif, le tri répond au processus alchimique de séparation. Le mélange, quant à lui, est un opérateur conjonctif et de ce fait participe du processus d'unification. Voyons dorénavant comment le tri et le mélange sont investis dans la « Quatrième Parabole ». Rappelons que les

⁵⁶ Algirdas J. Greimas, *Du sens II : essai sémiotique*, Paris. Seuil, 1983. p. 55.

protagonistes de la « Quatrième Parabole » sont les trois acteurs de la Trinité : le Père, le fils et le Saint-Esprit. Donald Maddox observe dans la dynamique qui les relie un double mouvement d'élévation et de descente entre le céleste-Le Père et le terrestre-le Fils. L'élévation et la descente entre le Ciel et la Terre procèdent par tri, lorsque Dieu se sépare pour créer l'homme – c'est ce que Donald Maddox appelle la « mitose primordiale » – et par mélange, car le Saint-Esprit conjoint deux qualités divines, celle du Père et celle du Fils divinisé. Le récit eschatologique, tel que l'identifie Donald Maddox, n'est pas sans rappeler la première maxime hermésienne : « ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose⁵⁷ ». Ainsi, le sémioticien établit la relation analogique entre le discours alchimique et le discours chrétien en termes de double mouvement modalisé par les procédés transformateurs de tri et de mélange, et ce, dans le but de progresser jusqu'à l'or philosophal. Quant à Claude Zilberberg, il s'est spécifiquement intéressé à l'implication du tri et du mélange dans la construction narrative alchimique. Dans le texte de la Quatrième Parabole, il observe que la triade est convoquée dans des champs classématiques divers, mais avec les mêmes enjeux actanciels entre « les relations intersubjectives (« Dieu, le Fils et l'Esprit-Saint »), les relations intrasubjectives (« le corps, l'esprit et l'âme »), les relations interconceptuelles cognitives (« la mesure, le nombre et le poids ») et les relations interconceptuelles éthiques (« La vérité, la sagesse et la bonté »)⁵⁸ ». Une telle hétérogénéité isotopique n'empêche pas le sémioticien français de travailler plus minutieusement sur des parcours génératifs précis, afin de mieux démontrer la relation analogique entre les divers discours narratifs. Au fonctionnement du programme narratif principal, soit le schéma ascensionnel-descentionnel qui conditionne le passage de l'impur au pur, Claude Zilberberg analyse les parcours narratifs secondaires liés aux sept stades opératifs.

⁵⁷ Pour le texte complet de *La table d'émeraude*, se référer à la section 1.2.1 de la présente thèse.

⁵⁸ Claude Zilberberg, « Tri et mélange dans la Quatrième Parabole », in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n° 64, janvier-avril 1993, p. 32.

Le travail de Claude Zilberberg, tout comme celui de Donald Maddox, sémiotise la logique de la philosophie alchimique et en ce sens, propose une compréhension de l'art d'Hermès qui utilise les voies moins classiques de la philosophie ou encore de l'histoire. Malgré la richesse et la qualité scientifique de l'analyse ainsi que le caractère novateur de la démarche, les deux sémioticiens démontrent le fonctionnement de l'outil sémiotique dans le contexte précis de la Quatrième Parabole, plus que l'utilité de la sémiotique pour clarifier l'opacité du texte. Nous n'entrons pas plus dans le détail des analyses, car les modèles sémiotiques ne répondent pas complètement aux exigences de notre problématique, qui rappelons-le, questionne avant tout un corpus visuel. D'autres chercheurs ont proposé une sémiotisation de corpus visuels. Nous pensons aux travaux effectués par Ursula Szulakowska et Gyorgy E. Szonyi sur les emblèmes de l'*Atalanta fugiens*. Nonobstant leur démarche audacieuse, nous allons voir que leurs conclusions sont limitées soit par une influence iconographique écrasante, soit par un investissement sémiotique précaire.

II.3.2 Lorsque la sémiotique pense les gravures alchimiques

Dans nombre d'ouvrages⁵⁹, les gravures de l'*Atalanta fugiens* sont fréquemment citées à titre d'exemples de représentation des principes alchimiques. Mais très peu d'auteurs proposent une analyse des gravures de l'*Atalanta fugiens*. La plupart d'entre eux développent une analyse de type iconographique, tels que Carl G. Jung en psychologie et Heleen M. E. de Jong en histoire. Rappelons que dans les années 1940, le psychologue suisse⁶⁰ voit dans ces gravures une manière de construire un pont entre le *processus d'individuation*, qui prône l'unité psychologique d'une part et l'« alchimie » qui recherche l'unité primordiale d'autre

⁵⁹ Jacques van Lennep, *Art et alchimie : étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, coll. « Art et savoir ». Bruxelles, Meddens, 1966 ; Carl G. Jung, *Psychologie et Alchimie*. Paris, Buchet / Chastel, [1943] 1970 ; Françoise Bonardel, *Philosophie de l'alchimie : grand œuvre et modernité*, Paris, Presses universitaires de France, 1993 ; Serge Hutin, *Histoire de l'alchimie : de la science archaïque à la philosophie occulte*, Paris, Marabout Université, 1972 ; Bernard Joly, *Rationalité de l'alchimie au XVIII^e siècle*, coll. « École des philosophes », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1992. Cette liste très succincte ne rend compte que d'un petit nombre d'ouvrages qui traitent de l'*Atalanta Fugiens*.

⁶⁰ Carl. G. Jung. *op. cit.*

part. En 1969, la thèse de Heleen M. E. de Jong⁶¹ rend compte des différentes sources qui ont inspiré ces gravures pour en faire une interprétation minutieuse. Mais Jacques van Lennep est le premier historien qui, en 1966, propose une lecture d'inspiration sémiotique exprimant la signifiante du signe gravé.

Les cinquante gravures [...] se signalent par leur beauté artistique et la richesse de leur contenu artistique. La perfection anatomique et la justesse des proportions des personnages révèlent un artiste expérimenté. Leurs poses sans cesse diverses sont d'un dessin sans faiblesse. Le graveur joue avec dextérité des ombres et des lumières, n'hésitant pas à représenter tantôt le reflet d'un brasier, tantôt celui d'une lanterne dans la nuit. Il varie ses tailles avec aisance, les entrecroisant dans les parties foncées, espaçant les traits parallèles pour rendre les tonalités moyennes. Les tonalités plus faibles sont rendues par des pointillés. Tantôt la ligne s'incurve avec souplesse, tantôt elle se délie ou s'épaissit. Il se montre également maître de la perspective, n'hésitant pas à rechercher la difficulté, le decrescendo des avant-plans foncés vers des horizons baignant dans une clarté transparente suggère avec maîtrise la profondeur de l'espace. [...] Son imagination fut en outre alimentée par une profonde culture de sorte que son œuvre s'adresse autant à l'intelligence qu'aux sens.⁶²

Dernièrement, Gyorgy E. Szonyi⁶³ et Ursula Szulakowska⁶⁴ ont étudié les emblèmes de l'*Atalanta fugiens* en privilégiant une approche multidisciplinaire combinant l'iconographie, l'histoire et la sémiologie. Malgré le caractère audacieux de leurs recherches – ce sont les premiers à introduire l'approche sémiotique dans leurs travaux –, le syncrétisme qu'ils proposent ampute le potentiel interprétatif de chaque discipline et opère une superficialité relative qui entache parfois la pertinence des démonstrations effectuées. Ursula Szulakowska s'intéresse au statut sémiotique du mode de réception et d'interprétation de l'image hermétique au XVII^e siècle et à celui de l'emblème alchimique à la même période. Reprenant

⁶¹ Heleen M. E. de Jong, *Michael Maier's Atalanta Fugiens : Sources of an Alchemical Book of Emblems*, Leyde, E. J. Brill, 1969.

⁶² Jacques van Lennep, *op. cit.*, p. 104.

⁶³ Gyorgy E. Szonyi, « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier's Alchemical Emblems », in *Mundus Emblematicus . studies in neo-latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 2003. Nous n'incluons pas le numéro des pages, car nous avons travaillé sur le texte de 31 pages envoyé par l'auteur en 2002.

⁶⁴ Ursula Szulakowska, « The Semiotic Structures of Renaissance Alchemical Imagery », in *The Alchemy of Light*, Leyde, E. J. Brill. 2000. p. 1-11.

la taxonomie de Charles S. Peirce, icône-indice-symbole, elle démontre que le langage visuel de la philosophie hermétique ne propose pas uniquement une relation entre le monde réel et le monde de l'image fondée sur le plan iconique, caractéristique de la pré-renaissance, mais aussi sur le plan indiciel. Jusqu'au XVI^e siècle, la symbolique alchimique était représentée par une codification rapide et directe dans laquelle le receveur de l'œuvre n'avait pas à se projeter. La conventionalité faisait foi. Avec les modifications encourues au XVII^e siècle – modifications d'ordre philosophiques, religieuses et artistiques que nous avons expliquées dans le premier chapitre de la thèse – s'amorce une approche différente de la symbolique. Dès lors, les mécanismes sensoriels et mémoriels du sujet-récepteur appréhendent les images de la symbolique et recomposent une signification. L'aisance de l'interprétation se perd dans les méandres d'une pensée rationaliste et nécessite, pour ceux qui désirent encore avoir recours à son savoir, une approche interprétative différente qui, pour Ursula Szulakowska, s'explique en termes d'indexicalité.

« [...] It would initially appear that most alchemical visual signs should be termed “iconic”, since they signify irrational concepts such as the “union of opposites”, for example, of fire with water. While the identification may be correct in the case of pre-Renaissance alchemical visual signs which are not particularly “realistic” in their style of drawing, this is not applicable to alchemical illustration from the late sixteenth century onwards when an irrational idea may be represented by naturalistic human figures, as in examples from Maier's *Atalanta fugiens*. [...] In this case, the realistic aesthetic of the Renaissance artist has started to transform an iconic signifier to an index.⁶⁵ »

Le degré de naturalisme des images n'est pas tributaire d'une réalité physique, mais bien d'une abstraction, d'une gymnastique de l'imaginaire alchimique. Car l'image, qu'elle manifeste un fort niveau iconique ou non, est perçue par le récepteur de l'œuvre comme un espace qui lui permet de relier ce qui est illustré et ce qu'il encode de la représentation ; d'où la nature indicielle contenue dans l'image.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

« (...) the present author [Ursula Szulakowska] would make only one proposition which is that many late Renaissance alchemical signs incline towards the indexical mode. In other words, alchemical visual semiosis from the late sixteenth century is deliberately “contaminated”, not, as Jung believed, by the collective unconscious of a society, but the viewer’s imminent physical reality. Thus, the alchemical imagery under present consideration does not merely copy, it also restructures the physical world by forcing a continuum between the viewer’s space and that of the picture.⁶⁶ »

Par conséquent, Ursula Szulakowska observe que dès la fin du XVI^e siècle s’opère, parallèlement au mouvement humaniste, une pensée rationaliste qui produit un changement du mode symbolique. Des fortes codifications gérées par l’iconisme, la symbolique devint indicielle. En cela, le lien établi entre le signe et l’objet ne dépend plus seulement d’une ressemblance⁶⁷, mais d’une contiguïté.

Dans son article « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier’s Alchemical Emblems⁶⁸ », Gyorgy E. Szonyi reprend le raisonnement sémiotique de l’historienne et l’applique aux emblèmes de l’*Atalanta fugiens* tout en le combinant au modèle iconographique. Après avoir présenté Michael Maier et l’envergure de son travail, Gyorgi E. Szonyi termine son analyse par la démonstration des modalités sémiotiques de certains emblèmes de l’*Atalanta fugiens*. Procédant à l’étude de l’emblème XXIV, il convoque l’argumentation indicielle, mais sous un angle différent, celui de la composition de l’emblème, soit la juxtaposition du texte, de l’image et de la musique. Il étudie plus spécifiquement le fonctionnement des modalités iconiques et symboliques des gravures de l’*Atalanta fugiens*. Ce faisant, il identifie l’iconisme de certaines gravures uniquement en fonction de leur nature mimétique. Par exemple dans la gravure XXIV (A.I-31), le théoricien

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Nous verrons dans la prochaine partie que la définition de l’iconisme chez Charles S. Peirce est assez large. Le sémioticien ne la limite pas au caractère mimétique. Est iconique ce qui instaure une ressemblance sur la base de la présence d’une qualité commune entre le signe et son objet. En ce sens, la métaphore est un processus iconique.

⁶⁸ Gyorgy E. Szonyi. « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier’s Alchemical Emblems ». in *Mundus Emblematicus : studies in neo-latin Emblem Books*, Turnhout, Brepols, 2003.

littéraire parle de l'iconicité des figures de loup et de roi. Puis il termine son explication en convoquant le caractère conventionnel du niveau symbolique.

« We can conclude that in the picture all three Peircean aspects of the sign can be found : strongest is the indexical function which through the naturalism of the style points toward outside reality on the one hand, and on the other it points toward the accompanying texts (motto, poem and commentary) thus creating a contextual frame of reference. Furthermore, the picture has an iconic function, too, namely the way it presents conceptual entities: the 'king', the wolf', etc. However, since these elements have to be allegorically-metaphorically decoded according to a conventional cypher, we have to take into consideration a strong symbolic aspect of the etching, too.⁶⁹ »

Fondamentalement, le travail de l'historien démontre les éventuelles voix que peut prendre la sémiotique face à un corpus d'emblème alchimique. Mais son analyse, autant que celle d'Ursula Szulakowska, révèle des problèmes d'ordre méthodologique. Aucun ne réussit à appliquer de manière acceptable et opérationnelle le passage entre le modèle théorique peircéen et son application dans l'interprétation de la philosophie alchimique, particulièrement en ce qui concerne la description des gravures. Si les deux chercheurs parlent de l'importance de la symbolique de l'image en des termes sémiotiques, à aucun moment ils ne démontrent le rôle du modèle sémiotique dans la saisie du niveau symbolique des gravures. De surcroît, les deux chercheurs insistent sur l'aspect iconique mais occultent complètement la nature plastique qui pourtant est fondamentale autant dans l'étude du signe gravé que dans l'émergence de la symbolique.

Nous remarquons au fil de nos lectures que peu de sémioticiens se sont penchés sur la question du signe gravé de l'*Atalanta fugiens*. La plupart des analyses qui sont effectuées sur les images contenues dans des emblèmes signalent exclusivement leur richesse iconique et symbolique (au sens peircéen du terme) et inévitablement leur beauté iconographique. Il est certes important d'interpréter la symbolique alchimique, mais ne l'est-il pas encore plus de comprendre comment elle fonctionne ? En utilisant un modèle théorique sémiotique plus adéquat pour interroger la réalité visuelle des gravures, nous proposons de justifier et de pénétrer le processus de symbolisation de l'image. Autrement dit, la sémiotique visuelle nous

⁶⁹ Gyorgy E. Szonyi. *op. cit.*, p. 23 du format word.

permet d'expliquer le fonctionnement de la symbolique alchimique. Pour ce faire, nous allons démontrer de quelle manière la plasticité de l'œuvre participe à l'élaboration de l'iconicité et de la symbolicité des gravures de l'*Atalanta fugiens*.

II.4 La dimension plastique des œuvres

II.4.1 De la pertinence d'une sémiotique plastique

Jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle, dans le domaine de l'étude des œuvres d'art, l'analyse iconologique dominait au point de masquer l'existence du signe plastique. L'œuvre était considérée comme un fait de culture et l'hégémonie du modèle d'Erwin Panofsky (1892-1968) était indéniable. Avec l'émergence de l'art non figuratif, la prise en compte de la plasticité souligne l'importance des couleurs, des textures et des formes non figuratives, obligeant les historiens de l'art et les sémioticiens à prendre en considération non plus uniquement le contenu iconographique des images, mais aussi leur plasticité, leur matérialité. Avant eux, ce sont les artistes qui ont amorcé une telle réflexion.

Dès le début du XIX^e siècle, investis par une fine sensibilité et un intérêt particulier pour l'esthétique, les artistes parlaient déjà de l'essence de ce qui deviendrait la plasticité de l'œuvre. Par exemple, en 1810, Johann W. von Goethe (1749-1832) porte une attention sur la couleur. Il écrit un livre intitulé *Le traité des couleurs* dans lequel il rend compte des effets sensitivo-affectifs de la couleur.

[La couleur] exerce lorsqu'elle est seule, un effet spécifique, et en combinaison un effet d'une part harmonieux, d'autre part caractéristique, souvent aussi disharmonieux, mais toujours incontestable et important ; cet effet touche directement la nature morale.⁷⁰

[Le jaune] possède un caractère de serein enjouement et de douce stimulation.⁷¹

Des chambres tapissées uniquement de bleu paraissent dans une certaine manière mesure grandes, mais en fait vides et froides.⁷²

Un siècle plus tard, Wassily Kandinsky (1866-1944) intègre également des considérations sur la matérialité de l'œuvre et formule une théorie de la plasticité. Il considère la perception des œuvres d'art sous un angle différent de la tradition académiquement figurative du début des années 1900. Il dépasse le futurisme, le cubisme et l'expressionnisme pour entrevoir l'art comme l'expression directe du monde intérieur de l'individu. Ce faisant, il postule que la peinture peut s'affranchir des formes pour s'exprimer par l'intermédiaire du trait, de la tâche et de la couleur. Ses thèses sur l'art lui valent d'être considéré comme le pionnier de la sémiologie visuelle. Dans les années 1920, alors que la théorie de la Gestalt⁷³ est déjà active, il entreprend d'élaborer une grammaire de la création artistique. Ses réflexions débutent lorsque, face à un tableau de Claude Monet (1840-1926) intitulé *Les meules*, il ne reconnaît pas l'objet du tableau. Ce qui fait sens dans ce tableau ne semble pas, selon lui, relever du signe iconique mais du signe plastique. Son observation est la suivante :

⁷⁰ Johann W. von Goethe, *Le traité des couleurs*, trad. de Henriette Bidcau, Paris, Triades. [1810] 1973, art. 758.

⁷¹ *Ibid.*, art. 766.

⁷² *Ibid.*, art. 783.

⁷³ La théorie de la « Gestalt » (également appelée « psychologie de la forme ») place l'homme au centre de ses recherches et détermine comment s'articulent le fonctionnement cognitif et les processus sensoriels dans l'acte interprétatif.

Ce qui s'en dégagea clairement, c'est la puissance incroyable, inconnue pour moi, d'une palette qui dépassait tous mes rêves. La peinture m'apparut comme douée d'une puissance fabuleuse. Mais inconsciemment, l'objet employé dans l'œuvre, en tant qu'élément indispensable, perdit pour moi de son importance.⁷⁴

Wassily Kandinsky explique que « l'étude doit commencer par les éléments simples, qui sont les éléments nécessaires sans lesquels aucune peinture n'est possible »⁷⁵. Il faut examiner « les moyens picturaux en vue du but pictural »⁷⁶. Donc, son approche se fonde sur l'observation minutieuse des signifiants plastiques. Toute analyse de l'image doit débiter par la recherche de la « pulsation intérieure [car] tout élément possède une résonance intérieure qui lui est propre et qui se manifeste à nous en fonction de certains principes. Ce sont ces principes de la résonance qu'il importe de découvrir »⁷⁷. L'artiste russe identifie ces principes par les deux éléments fondamentaux de la forme : le point et la ligne. Le chapitre « point-ligne-forme » de ses *Écrits complets* détaille avec beaucoup de clarté et de perspicacité les effets de sens du point et de la ligne dépendamment de l'épaisseur du trait, de la vectorialité, de l'orientation spatiale dans le champ, de la couleur. Wassily Kandinsky produit une démonstration substantielle des différentes possibilités de sens des deux éléments fondamentaux. L'originalité de sa méthode est de présenter la plasticité comme un plan de l'œuvre ayant en soi une signification, et ce, avant même de modaliser la forme.

Les deux éléments [le point et la ligne] [...] créent leur propre « langage » inaccessible aux mots. L'exclusion des « fioritures » qui pourraient obscurcir et étouffer la sonorité intérieure de ce langage, prête à l'expression picturale la plus grande concision et la plus haute précision. La forme pure est prête à recevoir le contenu vivant.⁷⁸

⁷⁴ Wassily Kandinsky. *Écrits complets : la forme*, coll. « Grands formats médiations », Paris, Denoël / Gonthier, 1970, p. 9.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 154.

L'approche de Wassily Kandinsky découle d'une observation minutieuse des signifiants plastiques. La distinction entre la plasticité et l'iconicité est palpable. Si nous reconnaissons dans sa démarche des intuitions sémiotiques, l'artiste et théoricien ne propose pourtant pas de modèle d'interprétation, mais de la sensibilité d'une personne à son entourage, à sa propre culture, à sa propre histoire ainsi qu'à celle des autres.

Les considérations des artistes tels que Johann W. von Goethe et Wassily Kandinsky opèrent un questionnement profond sur la plasticité dans la perception de l'œuvre d'art. Dès la fin des années 1960, théoriciens et historiens de l'art investissent les commentaires des artistes pour théoriser la matérialité de l'œuvre. En ce sens, l'historien de l'art Meyer Schapiro (1904-1996) bouscule l'idéologie traditionnellement panovskienne des milieux de l'art en proposant dans l'article « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicule in Image-Signs⁷⁹ » de considérer la plasticité comme une modalité sémiotique du sens de l'œuvre. Si l'incursion de la plasticité dans son analyse demeure timide, il nous faut toutefois en souligner sa description. Il met en évidence le support de l'œuvre, les limites du champ, la dimension des formes et leur orientation spatiale dans le cadre, la texture, la couleur, etc. Par exemple, les hachures de la gravure constituent les contrastes, les teintes et les ombres à partir desquels il est possible d'élaborer une forme reconnaissable. Mais si Meyer Schapiro convoque la plasticité comme partie intégrante de l'œuvre, ce n'est que dans un but iconique. Autrement dit, il est sensible à l'importance de la plasticité, mais ne parvient pas encore à la soustraire à l'autorité iconique.

C'est seulement au début des années 1980 que la plasticité est exploitée par une sémiologie visuelle traditionnellement très iconique. Dans le prolongement de la sémiotique hjelmslevienne qui exploite la distinction méthodologique entre les plans de l'expression et du contenu, s'organise au niveau du visuel la démarcation du plastique et de l'iconique. Cette dichotomie, bien qu'uniquement méthodologique, consiste à se demander si « le plastique

⁷⁹ Meyer Schapiro, « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicule in Image-Signs », in *Semiotica*, vol. 1, n° 3, 1969, p. 223-242.

peut-il avoir une fonction sémiotique par soi-même ?⁸⁰ » Que la plasticité de l'œuvre ait une fonction sémiotique n'invalide aucunement sa relation avec le niveau iconique, car fondamentalement – et nous y reviendrons – les deux niveaux sont liés. Dès lors naît la sémiotique plastique que Jean-Marie Floch (1942-2001) définit en 1985 de la manière suivante.

Nous dirons donc que le propos de la sémiotique plastique est de comprendre les conditions de production, mais aussi l'intentionnalité d'un certain type de relation entre un signifiant (visuel) et un signifié, et qu'un tel propos implique le refus de substituer aux objets de sens manifestés par le jeu des formes, des couleurs et des positions, une lexicalisation immédiate de leur seule dimension figurative. Une opposition de valeurs et de textures, la saturation d'un rouge ou d'un jaune, un rapport de position à l'intérieur du cadre, ces qualités visibles ne jouent-elles aucun rôle dans la production du sens ?⁸¹

C'est entre autres choses ce que ce que Fernande Saint-Martin démontre, en s'inspirant des thèses de Wassily Kandinsky, dans *Sémiologie du langage visuel*⁸². En postulant que le plan de la plasticité conditionne le plan de l'iconicité, elle explique que, avant d'être lisible, l'œuvre est visible.

Le rôle de la plasticité est donc attesté par des artistes, des historiens d'art et des sémioticiens. Or, il manque à ce modalisateur du visible un cadre théorique. Émergeant dans une époque structuraliste, la plasticité, du moins dans ses premières heures, s'exprime par un vocabulaire linguistique. Nous verrons dans la section suivante que l'amorce linguistique, bien qu'elle donne les premiers modes d'expression à la sémiotique plastique, limite rapidement le champ expressif de la matérialité de l'œuvre.

⁸⁰ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées », Paris. Seuil, 1992. p. 187.

⁸¹ Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam. Hadès-Benjamin, 1985, p. 13-14.

⁸² Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*. Québec, Presses de l'Université du Québec. 1987.

II.4.2 Les sémiotiques de la plasticité en jeu

La sémiologie visuelle du début des années 1980 est imprégnée des références linguistiques dans la mesure où le modèle saussurien a tout d'abord dominé dans le champ de la sémiotique visuelle. Au Québec, Fernande Saint-Martin rappelle qu'en 1982, Félix Thürlmann parlait encore d'une « « phonologie plastique » qui viserait à décrire les unités premières du plan de l'expression et leur rôle dans le procès de constitution de la signification⁸³ ». Or, ce modèle s'est avéré peu efficace dans l'étude des œuvres d'art, car, en tant qu'acte individuel, celles-ci font intervenir un argument référentiel, que le modèle saussurien ne considère pas. Aussi, le modèle linguistique est linéaire alors que le modèle visuel est spatial. On constate conséquemment que les différences relatives à la spatialité et la linéarité justifient la nécessité d'étudier la linguistique et le visuel différemment, donc de ne pas convoquer le premier pour rendre compte du deuxième. C'est également ce que constate Fernande Saint-Martin lorsqu'elle explique qu'on peut difficilement appliquer le langage linguistique sur le modèle visuel sachant que la chaîne parlée est linéaire, irréversible et formée d'unités isolées et isolables, alors que le langage visuel est spatial, tridimensionnel et constitué par des agglomérats de stimuli. « La difficulté résidait surtout dans le fait que l'on cherchait à isoler dans le langage visuel un niveau d'unités phonologiques semblables à celle du langage verbal, où les éléments de base se présentent de façon autonome, simple, isolée et isolable.⁸⁴ »

L'incapacité du langage linguistique à rendre compte du visuel conduit les sémioticiens à élaborer des modèles pour permettre aux langages visuels de se dégager de l'emprise linguistique et à la plasticité de se détacher de son seul intérêt iconique. Différents modèles sont proposés par les sémioticiens pour rendre compte de la matérialité des œuvres. Nonobstant ces différences, les modèles sémiotiques que nous étudierons s'articulent généralement autour de quatre axes : la couleur (spectre des couleurs, tonalités et valeurs), la forme (créée par le point, la ligne, la surface), la spatialité (la composition, la position,

⁸³ Félix Thürlmann. *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, l'Âge d'or, 1982, p. 7.

⁸⁴ Fernande Saint-Martin. *op. cit.*, p. 3.

l'orientation) et la texture (oppositions grain / lisse, épais / mince, etc.)⁸⁵. Même si les sémioticiens visuels ne convoquent pas les mêmes unités plastiques, ils s'entendent cependant pour dire qu'il est impossible de considérer ces axes séparément, comme le prônait le modèle linguistique. Ainsi, « un énoncé plastique peut être examiné au point de vue des formes, au point de vue des couleurs, au point de vue des textures, puis à celui de l'ensemble formé par les uns et les autres⁸⁶ ». Développons à présent la description des modèles sémiotiques qui permettent de penser la dimension plastique du signe gravé.

II.4.2.1 Instauration d'une grammaire du signe plastique chez le Groupe μ

En regard de notre problématique, nous convoquons les thèses du regroupement de chercheurs belges appelé le Groupe μ . Actifs dans le domaine de la sémiotique depuis la fin des années 1970, ces chercheurs ont identifié des modèles des signes plastique et iconique fondamentaux pour notre thèse. En 1979, les chercheurs belges publient un article⁸⁷ dans lequel ils proposent une première catégorisation très nette du signe plastique et du signe iconique. Cette subdivision du signe s'inspire du modèle hjelmslevien. Le Groupe de Liège modifie le rapport initial entre les deux instances pour élaborer un autre cadre théorique du signe visuel. Le signe iconique et le signe plastique sont considérés comme un tout modalisé par une fonction sémiotique posée entre l'expression et le contenu.

⁸⁵ Martine Joly, *L'image et les signes. Approche sémiotique de l'image fixe*, Paris. Nathan. 1994, p. 102.

⁸⁶ Groupe μ , *op. cit.*, p. 189.

⁸⁷ Groupe μ , « Images : iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle », in *Revue d'esthétique*, n^{os} 1-2, 1979, p. 173-192.

Signe iconique	Expression (substance, forme)
	Contenu (substance, forme)
Signe plastique	Expression (substance, forme)
	Contenu (substance, forme)

Ce faisant, le message visuel s'élabore de la manière suivante :

Le plastique		signifiant	signifié
L'iconique	signifié	signifiant	

Le tableau présente un double clivage. Le premier oppose plastique et iconique, le deuxième signifiant (expression) et signifié (contenu). La distinction entre signe plastique et signe iconique ne doit pas laisser croire que ces deux unités fonctionnent indépendamment l'une de l'autre ou encore qu'elles sont opposées⁸⁸. On doit, au contraire, parler de solidarité, voire de circularité entre signe plastique et signe iconique, lorsque le signe visuel est perçu. C'est à travers le signe plastique que le signe iconique se donne à voir au récepteur. Nous distinguons ces deux niveaux du signe uniquement par souci méthodologique, mais nous gardons à l'esprit que, dans le champ de la représentation, ils sont évidemment en interaction constante. Dans le même article, le Groupe μ observe que le modèle hjelmslevien n'est pas pertinent pour l'étude du signe plastique. En effet, la substance et la forme ne peuvent être clivées. Il pose alors la question suivante : peut-on distinguer d'une part une forme de l'expression plastique et d'autre part une substance de l'expression plastique ? Il prend l'exemple de la peinture que nous allons à notre tour utiliser pour rendre compte de l'impossibilité pratique de séparer substance et forme. La substance est, par définition, « une matière mise en forme [...], la matière constitue une sorte de magma originel [...], cette

⁸⁸ *Ibid.*, p. 175.

masse indistincte est façonnée et découpée arbitrairement par une forme qui produit ainsi une substance⁸⁹ ». Elle prend en charge les catégories d'impression que présente une lumière qui théoriquement n'est pas organisée en système distinctif. La forme, elle, considère le spectre des couleurs. Or, on ne peut séparer ces deux structures, car, en pratique, elles s'actualisent dans un continuum. Cette démonstration montre très bien la difficulté de cliver « substance de l'expression » et « forme de l'expression ». Il est donc nécessaire d'avoir recours à une autre méthode pour rendre compte du signe plastique dans les œuvres d'art.

En 1992, le Groupe μ met totalement de côté toute référence à des modèles linguistiques et proposera une « grammaire » du signe visuel, qui ressemble beaucoup au modèle formulé par Fernande Saint-Martin dix ans plus tôt au Québec. Leur entreprise est remarquable concernant le fonctionnement du signe visuel global et les résultats méthodologiques présentés sont d'une grande richesse systémique. Les sémioticiens belges établissent un cadre théorique au signe plastique et au signe iconique qui opère sur divers types d'énoncés visuels. Ils proposent une grammaire substantielle de la structure sémiotique de l'image. Le *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image* met en place une rhétorique générale du message visuel en distinguant le signe plastique, le signe iconique et la relation iconoplastique. Dans ce chapitre, nous étudierons uniquement leurs thèses sur le plan de la plasticité. Le Groupe μ envisage la plasticité d'un signe dans une dimension contrastive, soit dans une tension plastique résultant d'une opposition de signifiants. « Une /clarté/, une /rugosité/, une /ouverture/ ne sont telles qu'en fonction d'oppositions qui existent non seulement dans le paradigme, mais aussi dans le syntagme.⁹⁰ » Les sémioticiens belges élaborent une grammaire du signe plastique dans laquelle les signifiants plastiques de base sont au nombre de trois : la forme (au sens hjelmslevien du terme), la couleur et la texture.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁰ Groupe μ . *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. coll. « La couleur des idées ». Paris, Seuil, 1992, p. 191.

La forme, dans la plasticité, est à différencier de celle de l'iconicité. Elle naît, selon l'expression de Jacques Bertin, d'une « dualité indivisible⁹¹ » et se définit par sa démarcation du fond. Également appelée le formème dans la terminologie du Groupe μ , elle est composée de trois paramètres : la position, l'orientation et la dimension. La position du formème a une valeur de répulsion tributaire de l'opposition centre-périphérie. Ainsi l'explique le Groupe μ :

Une forme n'ayant de position que par rapport au fond (paradoxal puisqu'il y a une limite), c'est la tension entre ces deux percepts – forme et limite du fond –, assumés simultanément, que nous nommons répulsion : la limite du fond tend à repousser toute forme se détachant sur le fond et par conséquent à la centrer.⁹²

Lorsque la position est périphérique, le signifié formel est instable et faible, car éloigné. Plus elle est centrée, plus le signifié tend vers la force et la stabilité. Les signifiés de la position des formèmes se définissent selon les axes sémantiques « fort / faible » et « stable / instable ». La dimension du formème agit, quant à elle, sur la dominance, donc sur l'axe dominant / dominé, l'orientation sur l'équilibre. L'équilibre se dédouble en fonction de la potentialité de mouvement et, une fois encore, de la stabilité. Par exemple, l'horizontalité convoque une stabilité doublée d'une potentialité de mouvement presque nulle ; donc l'équilibre est atteint. La verticalité fait ressentir une instabilité et une potentialité de mouvement élevé ; l'équilibre est bas.

La couleur est composée de la couleur physique et de la couleur phénoménologique. La couleur physique, identifiée au spectre des couleurs, établit, selon les longueurs d'onde, le rapport entre la quantité de lumière reçue et la quantité réfléchie. La couleur phénoménologique est, quant à elle, la couleur naturelle, soit l'action de la lumière du jour sur le spectre des couleurs. La couleur se répertorie selon trois critères : la dominante

⁹¹ Jacques Bertin, *Sémiologie graphique*. Paris, Mouton, 1967, p. 42.

⁹² Groupe μ , *op. cit.*, p. 218.

colorée⁹³, la saturation⁹⁴ ou la brillance⁹⁵. La couleur est un signifiant plastique plus complexe que le précédent, puisqu'elle s'articule systématiquement avec un autre signifiant plastique. Ainsi, Wassily Kandinsky constate dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* :

Il est aisé de s'apercevoir que la valeur de telle couleur est soulignée par telle forme, atténuée par telle autre. Des couleurs « aiguës » (sic) font mieux retentir leurs qualités dans une forme pointue (le jaune, par exemple, dans un triangle). Les couleurs qu'on peut qualifier de profondes se trouvent renforcées, leur action intensifiée par des formes rondes (le bleu, par exemple, dans un cercle).⁹⁶

La contrainte combinatoire de la couleur ne se limite pas à la forme, elle peut également être conjuguée à la texture. Selon le Groupe μ , « la couleur isolée est un modèle théorique. Elle n'a pas d'existence empirique si elle ne s'associe pas, au sein du signe plastique, à une forme et à une texture⁹⁷ ». Le Groupe μ observe que les chromèmes, qu'ils agissent en termes de saturation, de luminance ou de dominance colorée, répondent à des axes sémantiques divers⁹⁸. Par exemple, tel qu'indiqué en 1962 par les psychologues Benjamin Wright et Lee Rainwater⁹⁹, il existe une relation entre les couleurs et la félicité, l'énergie, la chaleur,

⁹³ La dominante colorée définit la perception par la rétine de différentes longueurs d'onde du spectre. Chaque longueur d'onde (les trois longueurs d'onde pures étant le bleu, le vert et le rouge) est le résultat d'un mélange chromatique.

⁹⁴ La saturation est définie comme l'interaction de la lumière monochromatique et de la lumière blanche. Ainsi, une teinte pure sera dite saturée. Plus celle-ci est diluée par le blanc, moins elle est saturée.

⁹⁵ La brillance, appelée également la luminance, mesure la quantité d'énergie radiante de la dominante colorée.

⁹⁶ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, coll. « Folio », Paris, Denoël, 1989, p. 96-97.

⁹⁷ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 1992, p. 227.

⁹⁸ Nous ne procédons pas au compte rendu détaillé de l'analyse effectuée par le Groupe Mu. Pour cela, nous référons le lecteur directement à l'ouvrage de 1992, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*.

⁹⁹ Benjamin Wright et Lee Rainwater, « The Meanings of Color », in *Journal of General Psychology*, n° 62, 1962, p. 89-99.

l'élégance et l'ostentation. Les sémioticiens belges précisent que chaque critère chromatique (saturation, dominante colorée et luminance) convoque un axe sémantique primaire qui est inévitablement articulé avec les deux autres.

La texture est synesthésique. « Elle est une unité de contenu correspondant à une expression constituée par un stimulus visuel. (...) Ainsi peut-on décrire un aspect grainé, lisse, hachuré, moiré, lustré, un « pied-de-poule », etc.¹⁰⁰ » Elle naît de la perception du grain de la surface et de la projection sensorielle de type visuo-tactile du récepteur. Deux types de signifiés lui sont reconnus : le grain et la macule. « (a) Les signes qui font directement intervenir la troisième dimension (nous les rangerons sous la rubrique du *grain*) : (b) les signes qui ne font qu'indirectement intervenir cette troisième dimension (nous les nommerons *macules*)¹⁰¹ ». Le grain rend compte de l'épaisseur, de la régularité, de l'empâtement de la matière utilisée. La macule détermine « la discrétisation plus ou moins poussée de l'élément textural¹⁰² ». Elle est divisée en deux catégories : la macule à proprement parler n'a pas d'effet directionnel et la hachure en a un. Malgré la rigueur théorique que propose le Groupe μ , nous soulignons l'absence de signification entre le signifiant et le signifié textural. Une telle rupture théorique pose un problème important. Dans un cadre théorique, les chercheurs du Groupe μ sont conscients de la restriction instituée par le cloisonnement des unités signifiantes dont le sens provient de l'interaction qu'elles ont entre elles.

Jamais donc il n'y a de structuration reçue, valable pour toutes les images. Il n'y a pas de grammaire du signifiant plastique, instituée en code général de compétence et préexistante à toute performance particulière. En somme, de système du plastique, il n'en existe que généré par des contraturalités (*sic*) communicationnelles ponctuelles et spécifiques, locales et momentanées.¹⁰³

¹⁰⁰ Groupe μ , *op. cit.*, p. 70-71.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰² *Ibid.*, p. 206.

¹⁰³ Groupe μ , « Images : iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle ». in *Revue d'esthétique*, n°s 1-2, 1979, p. 182.

Si la grammaire proposée par le Groupe μ se distingue par la rigueur de sa méthode, à cause de la structure quasi linguistique des unités minimales signifiantes, elle échoue parfois à homologuer un signifiant à un signifié. Jean-Marie Floch tente de pallier cet emprisonnement linguistique bi-dimensionnel en proposant l'étude de *Composition IV* réalisée par Wassily Kandinsky.

II.4.2.2 La sémiotique planaire de Jean-Marie Floch

Jean-Marie Floch s'est intéressé au plan de l'expression non seulement pour démontrer son fonctionnement, mais aussi pour en signaler les limites d'une projection interprétative culturelle. Dans une étude datant du début des années 1980, il propose une sémiotique du discours plastique non figuratif à partir de *Composition IV*. Son travail débute par une segmentation en trois zones : la partie droite, la partie gauche et la partie centrale. La scission spatiale s'opère selon des « oppositions visuelles, prises comme critères de découpage (...) produisant des ruptures de continuité dans l'étendue¹⁰⁴ ». Comme le constate Jean-Marie Floch, elle identifie des unités syntagmatiques lesquels constituent des zones discrètes provisoires et s'instituent de la manière suivante :

[Les unités syntagmatiques] n'ont pour le moment aucun statut d'unités sémiotiques, en ce sens qu'il faut pour cela faire l'hypothèse que cet espace clos et articulé est un ensemble signifiant (...), et que nous ne savons pas à quel niveau de pertinence renvoient les critères de découpage intuitivement retenus. L'hypothèse que cet espace clos et articulé du tableau est un ensemble de signifiant, nous l'avons faite, implicitement, [...] dès lors que nous avons considéré que l'organisation contrastive reconnue à partir de la co-présence des termes opposés de catégories visuelles nous permettait de parler de « structure textuelle ».¹⁰⁵

¹⁰⁴ Jean-Marie Floch, « Sémiotique d'un discours plastique non figuratif », in *Communications*, n° 34, 1981, p. 136.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 137.

Les unités syntagmatiques que Jean-Marie Floch appelle des « formants »¹⁰⁶ participent à la mise en place des reliefs et des effets de profondeur et conditionnent la reconnaissance des représentations iconiques¹⁰⁷. Nonobstant la volonté de Jean-Marie Floch de refuser la confusion du visible et du dicible, son analyse prend parfois le chemin d'une analyse sémiotique narrative et les conclusions concernant l'hégémonie de la plasticité peuvent laisser perplexes. Comme le fait judicieusement remarquer le sémioticien Louis Hébert dans « Sémiotique topologique et sémiotique planaire »¹⁰⁸, en reprenant les réflexions de Fernande Saint-Martin d'une part et de Göran Sonesson d'autre part, Jean-Marie Floch se distance peu, du moins difficilement du modèle sémiotique dans lequel la plasticité est envisagée comme niveau d'expression de l'iconicité.

Dans l'étude de *Composition IV*, le sémioticien français propose, pour chacune des zones, une étude des formants figuratifs, les formants plastiques faisant l'objet d'une analyse distincte et ultérieure. Selon lui, les formants plastiques « servent de “prétextes” à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique¹⁰⁹ ». Le « malaise » qu'il laisse transparaître face à la justification des formants plastiques ne tend pas pour autant vers la négation de la plasticité. D'ailleurs, il y consacre une section dans laquelle il en propose une catégorisation. Ses réflexions débouchent sur une distinction entre le *niveau profond* et le *niveau superficiel* du plan de l'expression. Le *niveau profond* se constitue de formants chromatiques et / ou linéaires qui s'organisent en classes hiérarchisables selon des oppositions contrastives. Le sémioticien français propose la classification suivante : droit / courbe, long / court, continu / discontinu, segmenté / non-segmenté pour les catégories linéaires, clair / sombre, saturé / non-saturé, lumineux / non-lumineux pour les catégories chromatiques. Il ajoute que ces variétés plastiques se combinent

¹⁰⁶ Jean-Marie Floch définit la notion de « formant » de la manière suivante : ce sont les « parties de la chaîne du plan de l'expression correspondant chacune à une unité du plan du contenu » (*op. cit.*, p. 137).

¹⁰⁷ Les signifiants plastiques jouent un rôle considérable dans le processus de reconnaissance du signe iconique. Nous démontrerons ce postulat dans le chapitre qui traitera de l'aspect plastico-iconique.

¹⁰⁸ Louis Hébert. « Sémiotique topologique et sémiotique planaire ». in *Visio*, vol. 3, n° 3, automne 1998-hiver 1999, p. 67-87.

¹⁰⁹ Jean-Marie Floch. *op. cit.*, p. 138.

pour composer des figures de l'expression, soit le *niveau superficiel*, « qui seront manifestées syntagmatiquement dans des unités produites à partir de règles d'itération et de disposition topologique¹¹⁰ ». Cette typologie plastique classifie les signifiants plastiques présents dans *Composition IV*. Toutefois, Jean-Marie Floch ne s'attarde pas sur les effets de sens produits par ceux-ci. La nature axiologique des signifiés plastiques pose le problème du code culturel. Car, l'identification des signifiés plastiques tend vers une lecture anthropomorphique qui caractérise plus une approche psychologique ou anthropologique centrée sur un ethnocentrisme culturellement codé.

Un certain nombre de catégories chromatiques telles que clair vs sombre, saturé vs non-saturé ou lumineux vs non-lumineux constituent le niveau profond de ce sous-système d'expression. Les combinaisons possibles de leurs termes créent des figures dont il faut remarquer que la dénomination linguistique fait problème : les désigner par des effets de sens, parler de couleurs « douces », « profondes » ou « riches » est toujours possible ; encore faut-il garder à l'esprit que ce ne seront jamais que des dénominations arbitraires et qu'elles risquent toujours de rester trop ethnocentriques.¹¹¹

Il se dégage de l'analyse de Jean-Marie Floch l'utilisation de ce que les sémioticiens appellent le système semi-symbolique et que lui-même, dans la veine lévi-straussienne, énonce comme un « bricolage d'un sens semi-symbolique¹¹² ». En ce sens, Jean-Marie Floch propose une systématisation du champ visuel dans laquelle signifiants et signifiés plastiques s'homologuent en fonction d'oppositions contrastives. La référence aux systèmes semi-symboliques ou « molaires » repris par Algirdas J. Greimas (1917-1992) et Joseph Courtès précise la théorie hjelmslevienne des langages monoplanes (ou des systèmes de symboles). Dans *Prolégomènes à une théorie du langage*, le sémioticien et linguiste danois définit les systèmes de symboles comme suit :

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 149.

¹¹² Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam. Hadès-Benjamin, 1985, p. 67.

Nous proposons d'appeler *systèmes de symboles* ces structures qui sont interprétables, puisqu'on peut leur rattacher un sens de contenu, mais qui ne sont pas biplanes puisque, selon le principe de simplicité, une forme de contenu ne peut leur être introduite par catalyse.¹¹³

Contrairement aux systèmes de symboles hjelmsleviens, le système semi-symbolique est une sémiotique « bi-plane », car une relation différentielle sur le plan de l'expression est mise en rapport (avec isomorphisme) avec une relation différentielle sur le plan du contenu.

Les symboles *a* et *b* d'un langage formel, s'ils représentent l'un et l'autre, par exemple, des classes logiques, sont, sur le plan du signifiant, indépendants l'un de l'autre. Il en serait autrement si les figures du signifiant *sa* et *sb* avaient pour signifiés « pesanteur » et « légèreté » ou, mieux encore, si deux termes d'une même catégorie, *s1* et *s2*, pouvaient être homologués avec l'opposition pesanteur / légèreté : la sémiotique qu'ils caractériseraient pourrait alors être dit non plus symbolique, mais semi-symbolique du fait de ces corrélations partielles entre les deux plans du signifiant et du signifié, se présentant comme un ensemble de micro-codes, comparables par exemple au micro-code gestuel du oui / non.¹¹⁴

Dans le système semi-symbolique élaboré par les théoriciens de l'École de Paris, l'homologation entre les deux plans s'effectue par un procédé sémio-narratif de nature sémantique (ce sont, par exemple, les catégories axiologiques vie / mort, nature / culture) ou de nature syntaxique (ce sont les catégories sujet / anti-sujet, assertion / négation). Par exemple, le Groupe μ utilise l'outil semi-symbolique pour faire le lien entre signifiants et signifiés plastiques. Parlant des chromèmes, il explique que les signifiants plastiques rouge / vert entrent en corrélation avec les signifiés plastiques de nature axiologique chaud / froid.

Le trajet sémantique établi entre le plan de l'expression et le plan du contenu de la dimension plastique organise une sémiotique-objet¹¹⁵ sur laquelle l'École de Paris se fonde

¹¹³ Louis Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit. 1968. p. 142.

¹¹⁴ Algirdas J. Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique ». in *Actes sémiotiques-Documents du groupe de recherches sémio-linguistiques*, vol. 60, n° 6, 1984, p. 21.

¹¹⁵ Algirdas J. Greimas et Joseph Courtès définissent la sémiotique-objet comme un ensemble signifiant qui, possédant une articulation interne autonome, peut être soumis à une analyse (« Sémiotique », in *Sémiotique :*

pour constituer sa sémiotique planaire. Jusqu'à présent, les modèles que nous avons développés proposaient une dimension bidimensionnelle du signe plastique. De l'autre côté de l'Atlantique, Fernande Saint-Martin propose une approche sémiotique qui se démarque du modèle planaire par un investissement tridimensionnel du signifiant, d'une part, et par le rôle prépondérant de l'acte perceptif dans l'élaboration du trajet sémantique de la plasticité d'autre part. Ce faisant, l'œuvre ne peut faire sens que par l'analyse des modalités perceptives qui l'encodent. Selon Louis Hébert, la divergence de point de vue sur la spatialité de l'œuvre opère une distinction méthodologique majeure. Alors que la bidimensionnalité de la sémiotique planaire convoque une sémiotique-objet, la tridimensionnalité de la sémiotique topologique intègre les fonctions sémiotiques des points de vue du producteur et du regardeur.

II.4.2.3 Perception, polysensorialité et signe plastique

Si la prégnance de l'activité perceptive s'actualise surtout dans la démarche topologique prônée par l'École québécoise de sémiotique, nous devons cependant saluer les travaux de Heinrich Wölfflin (1864-1945) dont l'ambition théorique est de définir les variables qui permettent au regardeur d'analyser l'objet perçu, et ce, en fonction de la perception. Avec la parution de sa thèse intitulée *Renaissance et Baroque*¹¹⁶ en 1888, l'historien d'art suisse interroge l'entreprise psychologisante et perceptuelle du trajet interprétatif d'une œuvre. Durant la première moitié du XIX^e siècle, il se pose comme instigateur d'une réflexion fondamentale sur l'effet perceptif convoqué par la production du sens. Dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*¹¹⁷, Heinrich Wölfflin identifie des catégories formelles que sont les couples suivants : le linéaire et le pictural, la surface et la profondeur, la pluralité et l'unité, les formes ouvertes et fermées, le clair et l'obscur. Lesdites catégories se posent

dictionnaire raisonné des sciences du langage, coll. « Langue, linguistique, communication », Paris, Hachette, 1986, p. 339.)

¹¹⁶ Heinrich Wölfflin. *Renaissance et Baroque*, coll. « Livre de poche », Paris, Livre de poche. [1966] 1989.

¹¹⁷ Heinrich Wölfflin. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, coll. « Idées / art », Paris, Gallimard, 1966.

comme des points de vue différents qui suscitent une certaine activité sensorielle. Par exemple, parlant du style linéaire, l'historien d'art dit :

Le style linéaire est celui d'une certitude plastique éprouvée. La limitation des corps, à la fois vigoureuse et claire, donne au contemplateur l'assurance de toucher la réalité avec les doigts. Toutes les ombres qui constituent le modelé des formes s'y appliquent si bien qu'elle sollicite directement le sens du tactile.¹¹⁸

De telles considérations sur la dimension perceptive de l'œuvre d'art inspirent la sémiotique, notamment la sémiotique visuelle. Dès la fin des années 1970, Umberto Eco amorce ses réflexions sur la question et souligne l'implication des mécanismes perceptifs de celui qui regarde l'œuvre dans l'élaboration du trajet sémantique. Ainsi examine-t-il une annonce publicitaire sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement :

[Face à cette image publicitaire,] je sens (...) quelques stimuli visuels, couleurs, rapports spatiaux, incidences de lumière, etc. (donc déjà coordonnés dans un certain champ perceptif), et je les coordonne (dans une opération transitive complexe) jusqu'à ce que s'engendre une *structure perçue* qui, sur la base d'expériences acquises, provoque une série de synesthésies.¹¹⁹

Et grâce à cette série de synesthésie, le sujet-récepteur de l'image est en mesure d'associer ce champ pictural à une expérience réelle grâce à ces sensations ressenties. Mais c'est à l'école québécoise que nous devons les recherches les plus poussées et les analyses les plus substantielles. Dès les années 1980, la sémiotique topologique se démarque des sémiotiques génératives et structuralistes pour mettre en place une sémiotique axée sur la perception. Marie Carani résume bien les influences et les ambitions d'une telle approche.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁹ Umberto Eco, « Sémiologie des messages visuels », in *Communications*, n° 15, 1970, p. 14.

D'entrée de jeu, à la suite d'une intense réflexion sur les structures de l'espace pictural révélées dans les écrits d'artistes contemporains comme Kandinsky, Malévitch ou Mondrian, ainsi que dans les travaux d'histoire de l'art des Léon Degand, Pierre Francastel, René Passeron, Liliane Brion-Guerry, Robert Klein, Erwin Panofsky et Meyer Schapiro, la sémiologie québécoise a repositionné les intuitions de Kandinsky à propos des énergies constitutives du Plan originel. Elle y a greffé, outre la symbolisation perspectiviste panofskienne, la part des rapports gestaltiens et topologiques dans le champ visuel, issus des études de Piaget et l'idée du code de reconnaissance des messages visuels mis sémiotiquement en avant dans la culture par Eco.¹²⁰

Au début des années 1980, Fernande Saint-Martin développe un axe de la sémiologie fondé sur la perception. Le postulat de son travail est le suivant : si une œuvre est lisible, cela suppose que le sujet-receveur est en mesure d'identifier ce qu'il voit comme étant la manifestation de différentes stratégies plastiques reconnues grâce à une expérience perceptive antérieure. Cette identification relève de la reconnaissance des motifs. Cet acte visuel s'effectue dans une tridimensionnalité par un processus de scrutation locale d'agréats de stimuli visuels qui, pris en charge par nos récepteurs sensoriels et les mécanismes perceptifs, feront sens. La tridimensionnalité de l'œuvre se définit comme l'encodage de variables perceptuelles constituant d'une spatialité propre à l'œuvre :

S'opposant à la bidimensionalité greenbergienne, la sémiologie topologique pose qu'il existe toujours à la limite une certaine tridimensionnalité donnée par la profondeur optique (...) En définitive, les rapports topologiques permettraient d'interpréter la planéité moderniste comme une profondeur proxémique non-euclidienne, où les signifiants visuels et plastiques se distribuent dans l'avant et l'arrière du tableau, suivant une continuité tridimensionnelle renvoyant aux espaces perceptuels organiques.¹²¹

Dans cette entreprise, Fernande Saint-Martin donne le nom de « colorème¹²² » au signifiant plastique. Il constitue l'unité de base de sa sémiotique. Le colorème est « cette région du champ visuel où converge un point d'ostension, localisé aussi bien par la centration du regard

¹²⁰ Marie Carani, « La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche », in *Protée*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 21.

¹²¹ Marie Carani, « Sémiotique de l'abstraction picturale », in *Semiotica*, vol. 67, n° 1-2, 1987, p. 5.

¹²² Fernande Saint-Martin. *Sémiologie du langage visuel*, Québec. Presses de l'Université du Québec, 1987. p. 6.

que par la direction du doigt rencontrant la surface opaque de l'œuvre ». Il est convoqué dans l'acte perceptif comme « une gestalt ou une totalité organisée par la perception¹²³ ». Convoquée dans une spatialité, l'unité de base du langage visuel s'élabore comme un ensemble spécifique qui se compose des variables plastiques que sont la couleur et la texture, puis des variables perceptuelles qui ont trait à la dimension et à l'implantation dans le plan et la forme. La sémioticienne québécoise précise que toutes les sensorialités sont engagées dans la perception d'une œuvre. Celle-ci ne sollicite pas seulement le visuel, mais aussi toutes les activités polysensorielles. C'est dire que l'œuvre d'art suscite, pour faire sens, un investissement kinesthésique de la part de celui qui produit l'œuvre, tout comme de celui qui la regarde. Car la médiation entre le sujet et le monde ne passe-t-elle pas par le corps¹²⁴ ? Et c'est par cela que nous pouvons investir la plasticité de signification. Donc, certains signifiants plastiques vont être associés à des effets de sens grâce à des expériences sensorielles comme le tactilo-kinesthésique, le thermique, etc.

Dans la même veine méthodologique, Jocelyne Lupien donne un nouvel essor à la sémiologie visuelle en démontrant l'implication de la polysensorialité dans la réception et la construction du sens des œuvres visuelles. Elle est l'auteure d'une thèse et de nombreux articles¹²⁵ sur le sujet. Au milieu des années 1990, elle s'intéresse plus spécifiquement aux modes de production des effets de sens de la dimension plastique en situation de réception. L'effet de sens qui découle du signifiant plastique est engagé par l'expérience synesthésique du sujet-receveur. La sémioticienne explique que la préhension de la plasticité est conditionnée par une activité polysensorielle préalablement engrammée dans la mémoire.

¹²³ *Ibid.*, p. 7.

¹²⁴ Voir les articles de Jocelyne Lupien : « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels », in *Visio*, vol. 1, n° 3, automne / hiver 1997, p. e1-e17 ; « Arts visuels et espaces sensoriels », in *Protée*, vol. 23, n° 1, hiver 1995, p. 72-83. Cette hypothèse n'est pas uniquement abordée par le champ sémiotique. Il a d'abord été initié dans le domaine poétique avec les poètes maudits (Arthur Rimbaud, Baudelaire) pour le XIX^e siècle, avec Eugène Guillevic pour le XX^e siècle, et dans le champ psychanalytique par Sigmund Freud, Anna Freud et Carl G. Gustav, pour n'en citer que quelques-uns.

¹²⁵ Jocelyne Lupien, « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1996. « Arts visuels et espaces sensoriels », *loc. cit.*, « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels », *loc. cit.*

L'œuvre plastique se définirait comme une « notation » ou une « représentation » des diverses expériences perceptuelles et affectives du producteur dont le récepteur saisira le sens en ayant recours à sa propre mémoire sensorielle.¹²⁶

L'œuvre plastique ne renvoie pas qu'à une unité de savoir, et qu'avant d'être un fait de culture, une telle œuvre est d'abord un agrégat de stimuli de couleurs, de textures et de formes qui sollicitent nos espaces sensoriels et enclenchent des événements perceptifs [...].¹²⁷

Finalement, deux notions essentielles ressortent de ces constats. La première est que la perception des signifiants plastiques se fait grâce à nos espaces sensoriels. La seconde est qu'il existe une mémoire sensorielle qui va nous permettre d'associer des effets de signification aux stimuli perçus.

Dans l'image, les variables plastiques (couleur et texture) et perceptuelles (de dimension, d'implantation dans le plan, de profondeur, de valeur thermique, de vectorialité, de texture, de formes ouvertes / fermée et de rapport fond / forme), constituent des « indices perceptifs » qui s'organisent en signifiants plastiques à partir desquels seront déduits les signifiés (...) qui sont redevables fondamentalement du niveau sensoriel.¹²⁸

La reconnaissance des signifiants plastiques est programmée par l'activité de nos espaces sensoriels. Autrement dit, c'est par nos expériences sensori-perceptives que nous pouvons appréhender les variables plastiques et leur associer des contenus sémantiques et affectifs. Yvette Hatwell, qui a travaillé sur les champs sensoriels visuel et tactile, qualifie l'activité polysensorielle de manifestation de différentes interactions intermodales visuo-tactiles¹²⁹. Par exemple, la reconnaissance d'une représentation spatiale sur un support bidimensionnel (dessin, peinture) est fonction d'une intégration visuelle et tactile que nous exerçons en

¹²⁶ Jocelyne Lupien, « Arts visuels et espaces sensoriels », *loc. cit.*, p. 72.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Jocelyne Lupien, « L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle », *op. cit.*, p. 331.

¹²⁹ Le fonctionnement d'une modalité sensorielle agit sur celui d'une autre modalité.

fonction de notre vécu perceptif. La vue et le toucher ne sont pas les seuls espaces perceptifs sollicités lors de la perception d'une œuvre. Ainsi, dans un article paru en 1995 dans la revue *Protée*, Jocelyne Lupien propose une étude exhaustive de l'inférence des espaces perceptuels dans l'acte interprétatif des œuvres. Elle pose le rapport du corps à l'œuvre comme outil sémiotique dans le trajet sémantique de la plasticité et insiste particulièrement sur le rôle des espaces visuels, tactiles, kinesthésiques. De l'espace tactile, dit-elle :

Les plans picturaux qu'on appréhende visuellement sans les toucher sont aussi formés de signifiants plastiques tactiles dont certains ne peuvent être identifiés / appréciés qu'en faisant appel à des engrammes mnésiques de nature tactilo-kinesthésique. La texture prégnante des tableaux de Tapiès, par exemple, est « vue » par l'œil, mais sollicite aussi la perception tactile.¹³⁰

Reprenant les termes des psychologues Jean Piaget (1896-1980), Henri Wallon (1812-1904) et Julian de Ajuriaguerra (1911-1993), Jocelyne Lupien explique la prépondérance de l'espace kinesthésique et postural dans la perception de l'œuvre.

¹³⁰ Jocelyne Lupien, « Arts visuels et espaces sensoriels », *loc. cit.*, p. 75.

Le rôle du mouvement dans l'organisation de l'espace est essentiel et Piaget / Inhelder le reconnaissent, en affirmant notamment que « le mouvement est à la source des connaissances spatiales » (1948¹³¹). Wallon et Lurçat (1962¹³²) en font aussi l'enjeu de toute expérience sensible, pour qui le mouvement est « essentiellement [un] déplacement dans l'espace » et l'espace « la condition réelle de tout ce qui existe ». C'est donc grâce au (et dans le) mouvement que « s'engendrent toutes les significations dans le domaine de l'espace représenté » (Ajuriaguerra, 1962 : 149¹³³). Ainsi, la motricité donne du sens, permet l'émergence du sens, et c'est de ce système fondamental de l'organisation posturale que dépend le fonctionnement de tous les autres systèmes sensoriels.¹³⁴

Il y a dans la réception de l'œuvre, spécifiquement de sa plasticité, une projection anthropomorphique productrice de sens. N'est-ce pas d'ailleurs ce qui est également convoqué dans l'énonciation de certains systèmes semi-symboliques de chromèmes ? Car, Wassily Kandinsky explique que l'on n'a « pas besoin d'être grand clerc pour savoir que l'on attribue de la « chaleur » à certaines couleurs (les couleurs « solaires », le rouge, le jaune, l'ocre) et de la « froideur » aux couleurs célestes ou aquatiques (le bleu, le vert) »¹³⁵. Les signifiants plastiques chromatiques peuvent ainsi être homologués en fonction des pôles chauds / froids grâce à l'expérience thermique que notre corps éprouve sous la chaleur du soleil ou la fraîcheur de l'eau et à la mémorisation de l'engramme sensoriel.

L'étude de l'impact de la polysensorialité dans l'élaboration du trajet sémantique de la dimension plastique est attestée par les modèles susmentionnés. Il était important d'en faire une description exhaustive, car ils nous permettent, dans l'étude des gravures de l'*Atalanta fugiens*, de répondre aux questions suivantes. De quelle(s) manière(s) percevons-nous la dimension plastique de ces gravures ? Comment les variables perceptivo-sensorielles

¹³¹ Jean Piaget et Barbel Inhelder, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », Paris, Presses universitaires de France, 1948.

¹³² Henri Wallon et Liliane Lurçat. « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) », in *Enfance*, n° 15, 1962, p. 1-33.

¹³³ Julian de Ajuriaguerra, « Le corps comme relation », in *Revue suisse de psychologie appliquée*, n° 21, 1962, p. 137-157.

¹³⁴ Jocelyne Lupien, « Arts visuels et espaces sensoriels », *loc. cit.*, p. 78.

¹³⁵ Martine Joly. *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994, p. 66.

agissent-elles pour que le lecteur dégage du sens du signe gravé ? Quels sont les espaces sensoriels qui sont sollicités lors de la perception du signe gravé ?

II.4.3 La dimension plastique du signe gravé

II.4.3.1 Les enjeux théoriques de la production du signe gravé

La gravure est le produit d'une intime relation entre l'homme et la matière, lorsque celui-ci décide de la pénétrer dans sa profondeur pour lui donner forme. Définie par le creux, la gravure donne naissance à la profondeur en production et à l'effet de profondeur en réception. À cet égard, l'artiste Gérard Titus-Carmel fait judicieusement remarquer que le mot anglais « grave » signifie « tombe », tandis que le verbe allemand « graben » correspond aux verbes « creuser, fouir ». Le lexique est sémantiquement très marqué par la notion de profondeur. Ceci est surenchéri par le procédé technique. Graver crée une profondeur haptique. Rappelons que le graveur entaille directement une planche métallique, cuivre ou zinc, parfaitement lisse et polie. Au moment de l'impression, il répand l'encre dans les parties creuses. Il place une feuille de papier humidifiée¹³⁶ sur la plaque. Le tout est disposé sous une presse sur laquelle il exerce une forte pression. Le papier va « chercher » l'encre dans les creux lors de l'impression.

De telles technicalités ne doivent pas laisser entendre une simplicité dans l'acte de graver. Dans une pensée tournée vers l'imaginaire, le philosophe Gaston Bachelard (1884-1962) s'intéresse aux processus mentaux qui régissent l'acte de graver et ce, dans leur relation avec l'expérience perceptive du corps. Il convoque une forme de polysensorialité dans laquelle la vue est la digne compagne de la main. « Ce n'est pas l'œil seulement qui suit les traits de l'image, car à l'image visuelle est associée l'image manuelle qui vraiment

¹³⁶ L'humidité rend le papier plus malléable. Sous la pression, il se déformera plus facilement pour entrer dans les creux.

réveille l'être actif en nous.¹³⁷ » L'image manuelle, l'action de la main, convoque les premiers duels de la matière, du moins devrions-nous dire, les premiers duels des matières.

(...) Puisque la plus précautionneuse mise en œuvre est (...) un des premiers bonheurs du créateur, il faut donner attention aux joies des premiers dessins, quand, avant l'acide, sur le cuivre verni, la poète de la main rêve, crayon aux doigts, sur la page blanche. A-t-on dit jamais ce premier duel des matières, cette joute aux armes mouchetées, avant l'outil de pleine offense ?¹³⁸

L'artiste se positionne dans un rapport de force avec les matières. Mais le véritable rapport de force se joue avec la matière, la matrice, la plaque ou la pierre. C'est pourquoi Gaston Bachelard parle de « lutttes contre la matière¹³⁹ ». Il ajoute que « le coup de burin est le symptôme de la tarière en marche vers les profondeurs résistantes¹⁴⁰ ». L'œuvre gravée naît d'une altération, d'une écorchure de la matrice, d'une lutte dans laquelle la main attaque l'ennemi matriciel afin de l'assujettir à sa volonté créatrice. Le vocabulaire qu'utilisent les artistes et les philosophes à propos de cet acte créateur est sémantiquement lié à un vocabulaire de sensations corporelles. La relation entre le corps et la matière est intime, non seulement dans l'acte même, mais aussi dans le vocabulaire utilisé. Cette relation est telle, que l'on assiste à plusieurs reprises à un glissement sémantique dans lequel la matière devient un corps.

Gaston Bachelard, dans *Le droit de rêver* et Gérard Titus-Carmel, dans *La leçon du miroir*, organisent de magnifiques métaphores anthropomorphiques de la gravure. Le premier parle de l'acte de graver comme « une pointe de colère perce dans toutes ses joies. Avant l'œuvre, pendant l'œuvre, après l'œuvre. Des colères travaillent les doigts, les yeux, le cœur

¹³⁷ Gaston Bachelard, « Matière et main », in *Le droit de rêver*, coll. « À la pensée », Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 68.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 68-69.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁴⁰ Gaston Bachelard, « Châteaux en Espagne », in *Le droit de rêver. op. cit.*, p. 108.

du bon graveur¹⁴¹ ». Le second décrit la taille du cuivre comme une « blessure éclatante du métal mis à nu qui, comblée d'encre, se chargera du dessin¹⁴² ». Plus loin, Gérard Titus-Carmel ajoute :

(...) à l'action des outils qui coupent, griffent ou arrachent et où chacune des lignes gravées est comme une incision qu'on pratique dans sa chair et dont on mesure sans cesse la profondeur (...) dans ce monde fermé qui tient à la fois de la forge et du bloc opératoire.¹⁴³

C'est donc par un acte sensori-perceptivo-cognitif de nature tactilo-kinesthésique que naît l'œuvre gravée. La main accompagne l'instrument dans une série de mouvements. La manière dont elle guide le burin dans la plaque institue des valeurs à la profondeur haptique. Le burin est une lame qui peut avoir une section losangique, triangulaire ou carrée. Son passage sur la plaque enlève de fines couches de métal. Les caractéristiques de la taille sont tributaires de la section du burin, de son inclinaison par rapport à la plaque, ou de la reprise d'une taille par une autre en sens inverse. Le graveur agit avec dextérité sur la plaque et crée des effets de sens en apportant des variations de style de la taille. Plus l'incision est profonde, plus le trait sera épais. Cela aura une importance capitale dans la perception de l'effet de profondeur au niveau de la réception.

De manière plus théorique, dans son ouvrage consacré au burin Michel Terrapon explicite, le langage du burin pénétrant dans la peau de la matrice métallique.

¹⁴¹ Gaston Bachelard, « Introduction à la dynamique des paysages », in *op. cit.*, p. 70.

¹⁴² Gérard Titus-Carmel, *La leçon du miroir : imprécis de l'estampe*, Caen, L'Échoppe. 1992.

¹⁴³ Gérard Titus-Carmel, « Mots égarés dans la forge », in *op. cit.*, p. 81.

Une ligne droite barrant le cuivre suffit à créer un champ de force, à délimiter un domaine. Deux droites se rencontrant à angle aigu déplacent le champ de force et commencent à dynamiser la surface. Une suite de parallèles crée des valeurs, du gris au noir suivant la concentration choisie. Mais ces valeurs sont stables, exprimant des surfaces planes lorsque les *tailles* et les *contre-tailles* s'alignent et se croisent à angle droit. Le graveur crée le mouvement et obtient une tension dans l'espace dès que le croisement des *tailles* s'aiguise en losanges de plus en plus fermés.

Les courbes produisent un espace ondulatoire suggérant le volume et la profondeur. Des courbes parallèles répéteront dans le volume des valeurs qui chargeront l'espace de grisailles vivantes.

Si le graveur fait entrer en jeu des pointillés et des *tailles* cunéiformes, soit dans l'espace-plan, soit dans l'espace-volume, s'il alterne *tailles* longues et *tailles* syncopées, s'il en diversifie les profondeurs, il tend à traduire la peau des choses, la sensualité concrète de la matière, comme l'ont fait à la perfection les burinistes des XVII^e et XVIII^e siècles, qui avaient mis au point un code d'expression sévère certes, mais aux possibilités infinies.¹⁴⁴

Le creux que produit le burin dans la matière, le « coin » comme l'appelle Albert Flocon, soit la taille en négatif, une fois imprimé devient, en positif, le point, la ligne.

II.4.3.2 Sémiotique du point, du trait et de la ligne

Dans le *Traité du burin*, Albert Flocon élabore une remarquable analyse de la « géométrie visuelle du trait gravé¹⁴⁵ » dans laquelle la signifiance plastique prend une place de marque insistant particulièrement sur le signifiant plastique. Selon le graveur français, le point est la plus petite unité minimale de la gravure. Il constitue un champ de force concentrique qui peut devenir une surface dès lors qu'il se mêle à d'autres semblables. Albert Flocon définit la ligne par rapport à la surface dès lors que la dernière implique une direction du regard. Il semble évident que le point de départ de son travail est commun à celui de l'artiste et théoricien Wassily Kandinsky. Dans un travail intitulé *Point-Ligne-Plan*, ce dernier étudie les éléments plastiques primordiaux que sont le point et la ligne. Ainsi, il explique qu'au commencement est le point. Puis une force extérieure pousse le point dans

¹⁴⁴ Michel Terrapon, *Le burin*. Genève. Les éditions de Bonvent. 1974, p. 37-38.

¹⁴⁵ Albert Flocon. *Traité du burin*. Paris. A. Blaziot. 1952, p. 85.

une direction, créant ainsi la ligne. Le point perd sa tension concentrique et son immobilité pour devenir la ligne, élément dynamique et directionnel : « Elle [la ligne] est la trace de ce point en mouvement et cela par l'anéantissement de l'immobilité suprême du point¹⁴⁶ ». Le passage du point à la ligne s'établit chez les deux artistes à partir d'une directionnalité du point. Ceci étant posé, il est temps de questionner la fonction sémiotique du point et de la ligne.

La première fonction du point et de la ligne est de délimiter un fond d'une forme. De fait s'élabore une organisation différenciée du même champ. La ligne fait naître la notion de limite définie par le Groupe μ comme « un tracé neutre divisant l'espace (plan ou non) ou champ en deux régions, sans établir *a priori* aucun statut particulier pour l'une ou pour l'autre¹⁴⁷ ». La ligne est un tracé neutre divisant l'espace en un fond et une figure. À cela, le Groupe μ précise que la ligne isolée, lorsqu'elle est fermée, a la particularité de produire une figure puis une forme. La ligne isolée également appelée la ligne-contour passe par plusieurs étapes avant de produire du sens. La ligne isolée / fermée devient figure puis forme, toute forme étant une figure, mais non l'inverse. La figure est élaborée par une scrutation locale. Ainsi, elle est :

Le produit d'un processus sensoriel équilibrant des zones d'égalité de stimulation [...] la notion de forme fait, quant à elle, intervenir la comparaison entre diverses occurrences successives d'une figure et mobilise donc la mémoire [...] il n'y a donc de forme que lorsqu'une figure est décrétée semblable à d'autres figures perçues. Au mécanisme brut de scrutation locale s'ajoute un second mécanisme visant à la reconnaissance de ce qui sera nommé type.¹⁴⁸

La simple scrutation d'une ligne permet de reconnaître une forme iconique lorsque la mémoire associe cette forme à d'autres formes « iconiquement » plus ou moins similaires.

¹⁴⁶ Wassily Kandinsky. *Écrits complets : la forme*, coll. « Grands formats médiations », Paris, Denoël / Gonthier, 1970, p. 93.

¹⁴⁷ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées ». Paris, Seuil, 1992, p. 67.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 68.

La seconde fonction est d'élaborer une plasticité signifiante par le groupement de lignes isolées. Que l'élément plastique soit point ou ligne, il fait sens dans l'ensemble gravé parce qu'il en constitue un réseau complexe.

Une ligne qui en croise une autre provoque un champ foncé autour du croisement. Quelques lignes parallèles suscitent une aire foncée entre elles. Toutes ordonnances de lignes concentriques telles que rayons, cercles, courbes, spirales produisent de l'espace ; tout élément linéaire répété, des « valeurs » précisément en vertu de son rayonnement. Toute différence de « valeur » engendre l'espace, le champ de force en profondeur.¹⁴⁹

Nous avons déjà évoqué qu'une analyse qui isolerait chaque signifiant échouerait à déterminer une signification à la dimension plastique. Albert Flocon s'inscrit dans cette pensée en soulignant que les éléments interagissent et doivent être étudiés en fonction de leur interrelation. Ainsi, il mentionne dans le *Traité du burin* que « les propriétés des éléments changent avec leur grandeur et avec le voisinage d'autres éléments [...] l'élément gravé n'existe qu'en vertu d'autres¹⁵⁰ ». Selon la position des lignes groupées, elles peuvent manifester différentes relations entre elles : parallèles, entrecroisés, perpendiculaires. Chacune de ces variations produit un effet de sens singulier qui joue un rôle fondamental dans la constitution de l'image. Ainsi, Albert Flocon précise-t-il :

Quelques lignes régulières, rapprochées, donnent simultanément une surface et une valeur. La valeur est l'échelon de cette échelle du noir au blanc. Elle est fonction du rapprochement et de l'épaisseur des lignes (points). Elle devient « matière » dès que lignes et points sont irrégulièrement répartis. [...] Des tailles droites, régulières, croisées à angle droit (ou à peu près) donnent des surfaces dures. Elles se radoucissent à mesure que l'angle du croisement devient aigu. Les points de croisement tracent des lignes moyennes, imaginaires, entre les lignes réelles, espèces d'interférences optiques, les moires. La sensation de relief est donnée inévitablement par la surface en tailles courbes, même croisées.¹⁵¹

¹⁴⁹ Albert Flocon, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 74-75.

Outre la référence au réseau de lignes, Albert Flocon mentionne le rôle du blanc. En effet, il ne faut pas oublier de mentionner que ce réseau de lignes noires génère simultanément un autre réseau constitué de lignes blanches : l'un étant inconcevable sans l'autre.

Pour mettre en valeur le noir, il faut ménager le blanc. Même le noir le plus profond est fait de lignes, tandis que le blanc, plus clair que le support est fait de lignes alentour. Le blanc est expansif, le noir est contractile. Les deux dévorent les valeurs intermédiaires. Le noir s'enfonce vers le fond et éclaire le blanc ; il est le négatif actif. Le blanc est rehaussé vers le plus blanc et assombrit le noir, il est le positif-passif.¹⁵²

Dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, le « blanc », visible entre les lignes noires n'est pas un fond, en cela il n'est pas neutre. Il contribue (autant que les lignes et les points noirs) à configurer des effets plastiques et des motifs iconiques. Et son enchâssement avec les traits et les points organise la diversité chromatique du signe gravé. Car, le signe gravé dispose d'une variation chromatique oscillant entre le blanc et le noir dont la saturation, selon son degré d'intensité, donne naissance à des tonalités de gris. De fait, blanc, noir et gris rythment la gravure selon le mouvement de leur ligne et en organisent la spatialité. Par exemple, la saturation chromatique agit sur l'effet de profondeur de champ dans la mesure où le noir rapproche et le blanc éloigne. Dès lors, nous attribuons une valeur expressive à ces variables plastiques.

La sémiotique a mis en place des modèles théoriques pour expliquer le passage du signifiant au signifié plastique. Outre la sémiotique topologique que nous avons déjà longuement évoquée, la sémiotique planaire a également proposé des axes pertinents. Depuis les dix dernières années, la sémiotique post-greimassienne, Jacques Fontanille en tête, est encline à considérer le rôle de la perception dans ses problématiques sémiotiques. Comme le souligne Louis Hébert, Jacques Fontanille considère que « la perception est déjà sémiotiquement formée (au lieu que ce soit la perception qui organise unilatéralement les

¹⁵² *Ibid.*, p. 79

formes sémiotiques)¹⁵³ ». Dans la mouvance de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, le sémioticien français explique que la résolution des hétérogénéités discursives s'effectue selon *les modes du sensible*¹⁵⁴ encodées sémiotiquement dans l'objet d'analyse. Une sémiotique du sensible alors naissant n'est cependant pas à rapprocher des aspirations topologiques des théories québécoises. N'oublions pas que la sémiotique-objet de la démarche post-greimassienne s'opère dans la bidimensionalité de l'objet d'analyse et ne convoque pas la tridimensionnalité propre à une sémiotique de l'espace dans laquelle c'est la relation au corps et surtout ses engrammes polysensoriels qui conditionnent la signifiante plastique.

Dans la même veine que la démarche post-greimassienne, certains sémioticiens ont travaillé sur le signifiant plastique. Dans un article paru en 2001, Marie Renoue postule une théorie intéressante de la diversité des signifiants plastiques qu'elle identifie en termes de tensions. Sur un fond de structuralisme auquel elle intègre une théorie des oppositions, la sémioticienne s'inscrit dans la mouvance de Claude Zilberberg et de Jacques Fontanille et de leur sémiotique tensive¹⁵⁵. Elle énonce que la signifiante de la plasticité, dans la relation opérée entre signifiants et signifiés, est tributaire d'un phénomène de tension. Ainsi propose-

¹⁵³ Louis Hébert, « Sémiotique topologique et sémiotique planaire », in *Visio*, vol. 3, n° 3, automne 1998-hiver 1999, p. 80.

¹⁵⁴ Dans la terminologie de Jacques Fontanille, les modes du sensible sont les modes sémiotiques associés aux différents sens (toucher, odorat, goût, ouïe et vue).

¹⁵⁵ Pour pallier une approche sémio-narrative excluant l'impact de la perception sur la sémiotique-objet, les sémioticiens Jacques Fontanille et Claude Zilberberg mettent en place, au début des années 1980, une refonte. Dans le respect de la tradition greimassienne, celle-ci s'emploie théoriser la perception et les modalités sensorielles sous forme de *tensions*, *tensions* qui exploitent les gradients du sens. Cette approche sémiotique ouvre le champ à une théorie des affects. « La grande originalité aura été d'imaginer sous les structures élémentaires de la signification et à chaque passage d'un niveau dans un autre, jusqu'aux structures discursives les plus superficielles, ce que Jacques Fontanille et Claude Zilberberg appellent un *espace tensif*, où sont régies les modulations propres à l'activité perceptivo-énonciative. » (Pierre Ouellet. « Pour une sémiotique tensive, les gradients du sens », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 46-47, 1997, Limoges, PULIM, p. 3.) Par espace tensif, les sémioticiens français identifient l'inscription du sujet percevant, le sujet sensori-moteur, dans un champ de force dans lequel celui-ci catégorise des valeurs selon une dynamique de gradations. « L'idée-force de la sémiotique tensive est qu'un *observateur* sensible est installé au cœur de la catégorisation, comme le lieu même des corrélations entre gradients sémantiques » (...) et que « le corps propre du sujet sentant [entre extéro et intéro-réceptivité] est le lieu où se font et se ressentent [c]es corrélations entre valences perceptives [dans leur] intensivité et [leur] extensivité » » (*Ibid.*, p. 6). Les *gradients* du schéma tensif, qui se divisent en deux *catégories* : l'*intensité* et l'*extensité* (l'étendue, la quantité), sont identifiés en fonction de la visée ou de la saisie d'un sujet perceptif.

t-elle de « considérer les phénomènes tensifs qui régissent cette énonciation visuelle, les modalités de l'interrelation noologique entre instances énonciatives et en particulier (...) les valences tensives qui ressortiraient des formes de contraste et l'expansion formelle d'une œuvre perçue¹⁵⁶ ». L'intérêt de son approche consiste à justifier les tensions oppositionnelles des signifiants plastiques selon les tensions oppositionnelles connotées affectivement, le tout étant producteur d'effets de sens. Elle résume sa démarche et son affinité théoriques avec la sémiotique tensile comme suit.

Catégorie abstraite, figurale, analysable en terme de rythme, de tempo donc d'extensivité et d'intensivité, elle apparaît ainsi bivalente, participant à la fois d'une étude des plans du contenu et de l'expression, d'une étude de la perception que nous considérerons comme l'énonciation visuelle d'un objet par une instance cognitivo-sensible présumée et co-définie.¹⁵⁷

La sémiotique tensile proposerait alors un type d'analyse de ces configurations sensibles grâce à des « catégories sémantiques », des valences qui permettraient de rendre compte de la fluctuation visible des effets de contraste, des rapports de force ou de profondeur, lors de saisies sémantico-esthétiques.¹⁵⁸

L'analyse de Marie Renoue porte sur un tableau non figuratif, *Peinture 300 x 235 cm, 9 juillet 2000* réalisé par Pierre Soulages, à partir duquel elle met en place un dispositif sémiotique qui signale les modulations tensives de la plasticité, notamment en prenant en compte le dynamisme des lignes et les tensions directionnelles de celles-ci. Elle souligne l'influence de la qualité des lignes et des traits sur la spatialité dans l'œuvre. La sémioticienne française observe une différence de la plasticité dans l'espace de représentation qui endosse une valeur oppositionnelle tributaire de la spatialité picturale. Les lignes et les traits agissent comme des phénomènes tensifs en modelant le rythme de la configuration plastique de l'image.

¹⁵⁶ Marie Renoue. « Des tensions dans l'énonciation visuelle (À propos de *Peinture 300 x 235 cm, 9 juillet 2000*, de Pierre Soulages) », in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n°s 73-74-75, 2001, Limoges, PULIM, p. 59-60.

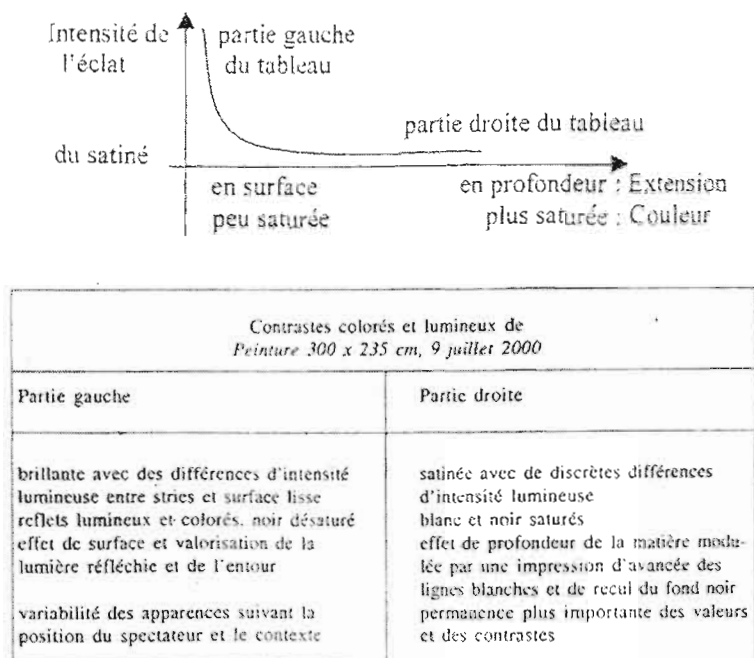
¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

Dynamisme des lignes, tensions directionnelles certes, mais il est aussi d'autres phénomènes tensifs qui se jouent dans les espaces lisses ou noirs, les espaces délimités par les stries ou les lignes que le regard peut isoler et plus ou moins comparer. Il s'agit alors de traiter de la densité de présence des espaces, des étendues et ainsi des rapports de forces assignées aux formes spatiales. Le dynamisme retenu des stries et des lignes favorise sans aucun doute cette interrogation sur la valeur des espaces intermédiaires : le regard, retenu par les stries et la césure centrale, peut s'attarder sur ces espaces délimités, être attentif à leur saillance, à leur forme et à leur étendue.¹⁵⁹

Selon la thèse de Marie Renoue, les traces (stries, lignes, traits, espaces, etc.), dans leur tension contrastive, modalisent l'espace de représentation. La concentration des traits opère un poids plastique qui tend à réduire l'espace et donne une impression de rapprochement proxémique. Cela se manifeste par une grande densité des traits doublée d'une saturation importante. La dispersion des traits, quant à elle, procède à une fluidité des traits et incite à l'ouverture de l'espace et par conséquent énonce un éloignement, une profondeur de champ. La saturation et la densité sont donc moins grandes. La signifiante du rythme des traits est conditionnée par la nature des signifiants plastiques selon, par exemple, l'opposition lisse / strié, etc. Dans l'analyse de Marie Renoue, l'homologation des signifiants à des signifiés ne donne pas lieu à un système semi-symbolique. La tri-dimensionnalité oblige le sujet-receveur à saisir simultanément plusieurs signifiants pour rendre compte d'un signifié. Le schéma tensif apparaît comme la solution à ce problème. En effet, il modalise les signifiants plastiques comme des gradients de sens selon deux catégories : l'intensité et l'extension, et de ce fait permet à deux signifiants plastiques d'interagir selon une échelle de valeurs. Dans son article, la sémioticienne française établit un lien entre la saturation et l'éclat des couleurs pour déterminer la partition des contrastes colorés et lumineux dans l'espace de représentation. Elle propose ainsi le schéma tensif ci-dessous et l'explique dans le tableau qui suit.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 69.

A.II-3 : Schéma et tableau de Marie Renoue¹⁶⁰

Le tableau démontre que les signifiants plastiques ne s'articulent pas autour de contrastes texturaux binaires, par exemple saturé / non-saturé, mais oscillent sur une échelle dont les valeurs sur l'abscisse sont peu saturé / plus saturé. Cette distinction avait conduit Algirdas J. Greimas et Joseph Courtès à identifier deux catégorisations de relation signifiant / signifié selon le caractère continu de l'articulation des signifiants : la première est dite graduable (par exemple dans le schéma tensif) et la seconde non graduable (par exemple dans les systèmes semi-symboliques).

L'ensemble des catégories de l'expression peuvent être groupées en deux classes : en graduables et non graduables, selon qu'elles sont susceptibles d'être soumises à une articulation *continue* (correspondant à l'ordre quantitatif du « plus ou moins ») ou qu'elles admettent uniquement une saisie *discontinue* (« oui ou non »).¹⁶¹

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹⁶¹ Algirdas J. Greimas et Joseph Courtès, « Graduelle / graduable », in *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, coll. « Langue, linguistique, communication », Paris, Hachette Université, 1986, p. 104.

L'étude plastique du signe gravé de l'*Atalanta fugiens* nous pousse à envisager conjointement les deux classes identifiées par les deux sémioticiens français dans leur dictionnaire. Autant il nous sera nécessaire de poser une catégorisation discontinue pour illustrer certaines zones de l'image, autant nous serons amenés à travailler le caractère continu de la dimension plastique, surtout pour qualifier l'impact des espaces sensori-moteurs dans la production du sens.

II.4.4 Le signe gravé : étude des gravures de l'*Atalanta fugiens*

Dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, un travail formidable d'enchevêtrement de traits est effectué, suggérant des variations plastiques qui, en plus d'être significatives sur le plan de la plasticité, produisent le matériel à l'élaboration de la reconnaissance du signe iconique. C'est à partir d'expériences sensorielles visuelles et tactiles préalablement vécues et engrammées, expériences sensorielles réactivées par la plasticité de l'œuvre, que le lecteur dégagera du sens à l'œuvre. Donc, l'élaboration du trajet sémantique du signifiant au signifié plastique s'actualise par la perception d'une modification linéaire, rythmique et chromatique dans l'œuvre. Le cerveau fait correspondre la plasticité perçue et ses modulations à un engramme sensoriel dont la résultante sera la reconnaissance et la signifiante de la plasticité. Albert Flocon explique justement ce phénomène : « L'œil apporte dans l'espace organisé de la gravure ses expériences de l'espace vécu, c'est pourquoi un changement de direction de plusieurs lignes parallèles indique un changement spatial de même qu'un changement de valeurs ou de matières.¹⁶² » Par exemple, les gravures de l'*Atalanta fugiens* modalisent une variation chromatique oscillant entre le noir et le blanc. Grâce aux cônes qui tapissent la rétine de l'œil, l'homme perçoit son environnement en couleur. Cette différence de perception chromatique entre le monde qui nous entoure et ce que nous voyons dans les gravures n'annule pourtant pas la signifiante de la plasticité du signe gravé. Notre cerveau ne peut rester interdit devant une non-reconnaissance. C'est pourquoi, en fonction d'un phénomène d'adaptation, il compose une analogie entre la matérialité des choses qui nous

¹⁶² Albert Flocon, *Traité du burin*. Paris, A. Blaizot, 1952, p. 75.

entoure et la plasticité du signe gravé selon notre expérience sensori-cognitive. L'œil perçoit puis le cerveau traite l'information et les modulations plastiques de l'image. Chaque changement d'état du point ou de la ligne, selon son épaisseur, sa vectorialité, son orientation, produit une variation plastique appréhendée par des capteurs sensori-cognitifs qui, une fois traités par le cerveau, homologuent un signifié plastique. Autrement dit, le cerveau associe les contrastes de réseaux linéaires à des expériences précédemment vécues au niveau sensoriel, expériences qui lui permettent d'identifier l'enchevêtrement plastique à des variables plastiques élémentaires qui participent à la reconnaissance des profondeurs à partir desquelles émaneront des reliefs, des volumes.

Pour que du sens émerge de la plasticité, il faut que les variables qui la modèlent opèrent une adéquation permettant, au niveau physiologique, d'associer un sens. Dans la terminologie gestaltienne, la plasticité est signifiante, car elle fonctionne sur le mode de la théorie de la bonne forme. Le cerveau doit reconnaître la plasticité dans ce qu'il perçoit. Le Groupe μ s'est intéressé à ce processus cérébral en prenant en compte comme exemple la notion de profondeur exploitée par la double axiologie flou / netteté de profondeur. Les réflexions des sémioticiens belges permettent de rendre compte du rôle de la perception dans l'élaboration des effets de profondeur organisés par les variables plastiques.

Dans la vision normale (...), il existe un angle de vue solide (+/- 140°), dans lequel on distingue plusieurs zones concentriques. Au centre (1°) se situe la « zone de vision nette ou fovéale », qui possède le maximum de discrimination des formes et des couleurs. En s'éloignant vers la périphérie, on trouve successivement un « champ central » de 25°, puis un « entourage » de 60°, le reste constituant le « champ périphérique » [...] La vision binoculaire permet d'apprécier la distance d'un point du champ, en accommodant sur lui. Seul ce point est alors vu avec netteté, le reste, qu'il soit plus proche ou plus lointain, étant vu flou.¹⁶³

Dans la gravure, l'agencement des points et des lignes, selon leur orientation, leur vectorialité, leur épaisseur est organisé de manière à ce que ces variables plastiques fassent sens selon les exigences de la « bonne forme » plastique. Les analyses, que nous nous

¹⁶³ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées ». Paris. Seuil. 1992, p. 174-175.

apprêtons à faire ci-dessous, donnent une vision globale du fonctionnement des variables plastiques dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Prenons l'exemple de la gravure XXIV.



A.I-31: Gravure XXIV de l'*Atalanta fugiens*

Ce qui est représenté dans la gravure XXIV est une sorte d'arrêt sur image, comme si nous avions immobilisé le balayage du regard. Une fois le regard fixé sur un point, il y a l'appréhension nette et précise de ce qui est perçu fovéalement, au premier plan et au centre de l'image, alors que ce qui se trouve autour sera considéré de manière plus flou et éloigné, comme s'il évoquait la vision périphérique.

Pour étudier le réseau linéaire du signe gravé, séparons l'image en son centre par une ligne horizontale virtuelle, créant ainsi deux zones, supérieure et inférieure. Les deux zones identifiées dans cette gravure constituent des unités discrètes provisoires¹⁶⁴. La zone inférieure que nous appelons le « premier plan » élabore un agencement topologique fait de contrastes chromatiques accentués par une diversité de lignes parallèles et entrecroisées. Le

¹⁶⁴ Dans une analyse de *Composition IV* de Wassily Kandinsky, Jean-Marie Floch énonce l'existence dans le plan de l'expression d'« unités discrètes provisoires de différentes dimensions » départageant l'espace de représentation. (« Sémiotique d'un discours plastique non figuratif », in *Communications*, n° 34. 1981. p. 137.)

premier plan est ainsi caractérisé par une quantité de traits travaillés de façon à rendre compte d'un maximum de détails tout comme l'aurait opéré la vision fovéale dans la réalité. L'éloignement est rendu plastiquement par des traits et des points faibles et ténus pour mettre en place ce que le Groupe μ appelle la « vision périphérique » et que l'on observe principalement dans la moitié supérieure de l'image. Celle-ci propose ainsi une autre coordination des signifiants plastiques qui engendre un contraste chromatique moins important. Cela est notamment réalisé par une plus grande utilisation des traits parallèles et une certaine constance dans la distance des traits qui engendrent une récurrence et donc une « monotonie visuelle » provenant du rythme entre les traits.

Voyons plus en détail comment s'élabore le trajet sémantique de la plasticité du signe gravé dans l'*Atalanta fugiens*. Rappelons que les variables plastiques, selon qu'elles soient point ou ligne, selon leur orientation, leur vectorialité, etc., procurent des informations sensori-cognitives que le cerveau interprète et auquel il détermine une signification. L'effet de sens produit est, dans le cas présent, justifié par une opposition graduelle tantôt par une opposition non graduelle (exemple du système semi-symbolique). Le plus petit élément de la gravure étant, selon Albert Flocon et Wassily Kandinsky, le point, nous commencerons par lui. Il se distingue par une stabilité et une immobilité. Le point vient au monde dans l'isolement et dans un dynamisme centripète. Il ne s'identifie pas selon un mécanisme graduable, comme il en est parfois le cas en ce qui concerne les lignes groupées, le point est ou n'est pas. Généralement utilisé en collectivité, il signale autant un effet distal que proxémique.



A.I-20: Gravure VII de l'*Atalanta fugiens*



A.I-16 : Gravure I de l'*Atalanta fugiens*

En mode éloigné, les points rendent compte d'une profondeur de champ et dessinent la stratégie du flou de la vision périphérique. Par exemple, dans la gravure VII, les paysages et

les villes positionnés en arrière-plan sont plastiquement assez dépouillés, ils sont constitués d'une ligne-contour et d'une pluralité de point. Ailleurs, en mode proxémique, les points participent à la modélisation du détail incité par la vision fovéale. Remarquons dans la gravure I, au premier plan, l'abondance de points et leur rôle dans l'élaboration de volumes et de reliefs nécessaires à la musculature. Au niveau de la formation plastico-iconique, notons que le point, en mode distal, participe à l'élaboration de l'image de nature schématique grâce à la vision périphérique alors qu'en mode proxémique, il opère un quasi mimétisme.

Le travail sur des modalités sémiotiques des lignes et des traits est complexe. La ligne isolée, lorsqu'elle se groupe, produit différents énoncés textuels. Nous retenons trois modalités : l'opposition entre les lignes droites et les lignes courbes, leur degré d'entrecroisement et leur parallélisme. Ces trois rapports de lignes sont producteurs de sens lorsqu'ils sont séparés, mais également lorsqu'ils sont conjoints. Et la complexité vient du fait qu'ils signifient différemment selon leur mode de relation.

Le contraste droit / courbe voit une résolution sémantique dans le système semi-symbolique suivant naturel / artificiel (construit). Les lignes droites déterminent une droiture et une rigidité géométrique idéale pour construire, par exemple, les éléments architecturaux. Les lignes courbes seront utilisées pour les reliefs et les volumes des paysages et les corps. Notons toutefois que le caractère curviligne peut être utilisé dans la représentation d'éléments architecturaux uniquement lorsque ceux-ci sont positionnés en arrière-plan. En ce cas, le couple droit / courbe est également impliqué dans l'opposition des valeurs net / flou. Le parallélisme des lignes induit une régularité rythmique expansive alors que l'entrecroisement opère une dynamique centripète. Si le premier participe à une ouverture du champ et de la surface, le second procède à une réduction. Dans la gravure I (A.I-16), les lignes parallèles, qui constituent la chevelure, contribuent à l'extension spatiale et déterminent l'ampleur des lignes-cheveux. Le jeu d'enchevêtrement des traits (situés au niveau des pieds de l'homme) condense le rythme et diminue la spatialité. La perception de diminution spatiale est doublement convoquée par un effet chromatique. Plus l'espacement est faible, plus la tonalité est foncée, pouvant aller jusqu'à l'obscurcissement complet, si l'écart entre les lignes est nul.

Le lieu de rencontre des traits, soit l'« ouverture d'angle¹⁶⁵ », dessine une surface dont la saturation et l'épaisseur accentuent la condensation, mais aussi la proxémie spatiale. Au-delà de l'effet concentrique / expansif, les contrastes chromatiques vont également participer à l'élaboration de la perspective, notamment en créant l'effet de profondeur. Toujours en prenant la gravure I en exemple, la superposition des lignes entrecroisées et parallèles dessine un obscurcissement de la feuille, car leur enchevêtrement reforme ce que la vision fovéale devrait, dans une perception du réel, appréhender, soit le détail qu'insinue le quasi mimétisme. En revanche, la vision périphérique, étant une vision de la distance, enregistre beaucoup moins de détail et autorise un schématisme certain. En mode éloigné, le blanc s'entoure de points et de rares lignes disparates, illustrant la transparence ou le flou de la vision périphérique. Le blanc englobé du mode éloigné, en mode proche, partage son territoire avec un obscurcissement fait de lignes et de points qui, cette fois-ci, concentre sa saturation dans un but iconique mimétique.

Les théories sémiotiques développées dans cette section nous ont permis de modaliser la signifiante du signe plastique et d'en démontrer des analyses substantielles dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Il importait d'amorcer notre travail sur la plasticité de l'œuvre dans la mesure où, en plus de produire des effets de sens et de profondeur, elle modèle l'iconicité. N'oublions pas que c'est par la plasticité que l'iconicité se donne à voir. Dès à présent nous devons consacrer notre attention sur le plan iconique afin de compléter l'explication des modalités sémiotique de la gravure.

¹⁶⁵ Nous appelons « ouverture d'angle » l'ouverture angulaire provoquée par l'entrecroisement de deux lignes, celle-ci variant entre 1 et 89 degrés. Zéro degré déterminerait la superposition des deux traits et 90 degrés créerait l'angle droit.

II.5 La dimension iconique des œuvres

II.5.1 Charles S. Peirce et sa trichotomie icône-indice-symbole

Dès le milieu des années 1970, les sémioticiens ouvrent un débat sur l'iconicité, particulièrement dans le domaine du visuel sur les problèmes soulevés par la notion de ressemblance. Le point de départ de la discussion est la définition du signe iconique énoncée par Charles S. Peirce, reprise ensuite par Charles W. Morris (1901-1979). Charles S. Peirce utilise les concepts de ressemblance, d'analogie et de motivation pour parler des similitudes de configuration que définit l'isomorphisme. En excellent logicien qu'il est, il offre une analyse théorique détaillée permettant de conceptualiser tout type de signes. Dans le cadre d'une démarche linguistique et logique, Charles S. Peirce s'est appliqué à construire deux typologies. Dans sa typologie en neuf points¹⁶⁶, il fait état des fonctions sémiotiques qui établissent la relation du signe à son objet et distingue l'icône, l'indice et le symbole.

L'icône ne doit pas être confondue avec la figure ou la forme picturale. Au sens peircéen, elle établit une relation de ressemblance entre le signe et son objet. En effet :

Une icône est un representamen dont la qualité représentative est la priméité du representamen en tant que premier. C'est-à-dire une qualité qu'elle a *en tant que* chose la rend apte à être representamen. Par conséquent, n'importe quelle chose peut être un *substitut* de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble.¹⁶⁷

Dans ses *Nouveaux éléments*, le sémioticien spécifie cette distinction essentielle à la compréhension du fonctionnement du signe. Ainsi précise-t-il :

¹⁶⁶ Nous avons déjà expliqué au début de ce chapitre que Charles S. Peirce a identifié deux typologies. mais nous nous concentrons sur sa première classification, soit celle en neuf points.

¹⁶⁷ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. de Gérard Deledalle, coll. « Ordre philosophique », Paris, Minuit, 1993, 2.276. p. 148.

Elle [l'icône] sert comme signe seulement et simplement en exhibant la qualité qu'elle sert à signifier. La relation qu'elle a à son objet est une relation dégénérée. Elle n'affirme rien. Si elle transmet de l'information, ce n'est qu'au sens où l'objet qu'elle sert à représenter peut être dit transmettre de l'information. Une *icône* ne peut être qu'un fragment d'un signe plus complet.¹⁶⁸

La ressemblance n'est pas envisagée uniquement dans un processus mimétique, puisqu'il faut que le signe ait au moins une qualité en commun avec son objet. Donc l'homomorphisme n'implique pas foncièrement un isomorphisme. En ce sens, il serait erroné de conclure que l'icône est une copie. En 1902, cette distinction conduit le sémioticien à évoquer une catégorie qu'il appelle « hypoicône » et dont les structures devraient appuyer l'icône. Mais Charles S. Peirce n'exprime pas clairement ce qu'il entend par hypoicône¹⁶⁹. À titre de définition, il donne un exemple. « S'il faut un substantif, un representamen iconique peut-être appelé une *hypoicône*. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation : mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône.¹⁷⁰ » L'hypoiconicité est déterminée par les propriétés formelles de l'objet qu'elle représente au niveau de la priméité. En cela, elle sous-tend l'icône selon trois modalités : l'image, le diagramme et la métaphore. C'est-à-dire :

On peut en grès diviser les *hypoicônes* suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités, sont des *images* ; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes* ; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des *métaphores*.¹⁷¹

¹⁶⁸ Peirce, Charles S., « New Elements », in *The Essential Peirce*, vol. 2, publié par le Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 300-324. Cité dans la traduction de François Latraverse, à paraître dans *Peirce, Wittgenstein et le pragmatisme*, Paris. L'Harmattan, p. 9 (de la version CD).

¹⁶⁹ Assez peu documentée et argumentée, l'hypoicône est également peu utilisée dans les textes peircéens donc à plus forte raison dans les textes critiques de sémioticiens contemporains.

¹⁷⁰ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe. op. cit.*, 1993, 2.276, p. 149.

¹⁷¹ *Ibid.*

La distinction entre les trois propriétés de l'hypoicône est tributaire d'un niveau de complexité. Les moins complexes dans l'organisation structurelle sont certainement les images, car elles encodent la représentation iconique en fonction des « possibilités premières » : les êtres et les choses sont tels qu'ils sont. C'est leur qualité essentielle, primordiale ou encore originelle. Les diagrammes signalent l'iconicité par la qualité commune qui unit des systèmes de réseaux de l'objet, d'un côté, et du signe, de l'autre. Comme le mentionne le sémioticien Tony Jappy, il s'agit d'une « correspondance terme à terme entre les deux structures¹⁷² ». Selon Charles S. Peirce, le diagramme démontre parfaitement que l'iconicité ne tient pas forcément compte d'une ressemblance qui définit l'isomorphisme, car le diagramme n'évoque pas physiquement, mais bien conceptuellement ce qu'il dénote. La métaphore, quant à elle, évolue dans un degré de complexité maximale. Elle atteste un homomorphisme avec un « quelque chose d'autre », l'homomorphisme en question ne pouvant que dénoter partiellement un système complexe.

Rappelons que dans l'esprit de Gérard Deledalle, si le signe iconique se définit par sa fonction représentative, le signe indiciel se démarque par sa nature communicationnelle. Car, l'indice établit la relation du signe à son objet à partir d'une contiguïté physique, d'une connexion. Dans *Écrits sur le signe*, nous pouvons lire :

[Un indice est] un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part.¹⁷³

Les indices peuvent se distinguer des autres signes ou représentations par trois traits caractéristiques : premièrement, ils n'ont aucune ressemblance signifiante avec leurs objets ; deuxièmement, ils renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités, ou de continus singuliers ; troisièmement, ils dirigent l'attention sur leurs objets par impulsion aveugle.¹⁷⁴

¹⁷² Tony Jappy, « Signe iconique et tropologie visuelle ». in *Protée*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 60.

¹⁷³ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., 2.305, p. 158.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 2.306, p. 160.

Charles S. Peirce explique de ce fait que la photographie exemplifie le caractère indiciel du signe dans la mesure où elle signale, par contiguïté, la connexion à l'objet qu'elle désigne.

Le symbole, quant à lui, est un signe dont la finalité est la signification. Il définit « une loi¹⁷⁵ » et opère par convention. Il procède par la réunion de deux termes. D'ailleurs, le sémioticien américain explique que, étymologiquement, le mot symbole signifie une chose « jetée » avec une autre. Dans la terminologie grecque, le « jeter avec » s'exprime par l'établissement d'un contrat ou d'une convention. Ainsi, Charles S. Peirce ne trouvait pas nécessaire d'inventer un autre mot que symbole pour exprimer la nature conventionnelle du signe.

Le mot symbole a tant de signification que ce serait faire tort au langage que d'en ajouter une nouvelle. Je ne pense pas que la signification que je lui donne, celle d'un signe conventionnel où dépendant d'une habitude (acquise ou innée), soit plus une nouvelle signification qu'un retour à la signification originelle.¹⁷⁶

La description que nous avons effectuée de la trichotomie pourrait laisser penser un clivage conceptuel entre chaque strate. Or celles-ci sont des états du signe convoqués simultanément. L'icône, l'indice et le symbole dits « purs » n'existent que sous forme théorique. Gérard Deledalle, reprenant Charles S. Peirce, rapporte que « rien n'est en soi icône, indice ou symbole. C'est l'analyse d'une sémiose donnée (et non l'analyse formelle de la triade sémiotique) qui dira la 'nature' de ses constituants¹⁷⁷ ». C'est d'ailleurs ce qu'avait spécifié Charles S. Peirce concernant l'interaction desdits sous-signes. « Un symbole est un signe naturellement propre à déclarer que l'ensemble des objets dénoté par n'importe quel ensemble d'indices qui puisse lui être attaché de certaines façons, est représenté par une icône qui lui est associée.¹⁷⁸ »

¹⁷⁵ *Ibid.*, 2.293, p. 162.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 2.297, p. 164.

¹⁷⁷ Gérard Deledalle. *Lire Peirce aujourd'hui*, coll. « Le point philosophique », Bruxelles, De Boeck Université. 1990, p. 77.

¹⁷⁸ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op. cit., 2.295.

Au confluent de la pragmatique et de l'empirisme logique, un autre sémioticien, Charles W. Morris, développe les idées de Charles S. Peirce. Il établit une réflexion sur le signe en rendant compte dans un corpus de la portée pratique du signe. Ainsi, il sort du strict cadre logique que proposait Charles S. Peirce pour s'ouvrir à l'empirisme. En 1946, Charles W. Morris dit que les signes iconiques sont des signes qui possèdent quelques propriétés de l'objet représenté ou qui ont les propriétés de ses dénotata¹⁷⁹. Mais ils ne peuvent pas comporter toutes les propriétés de leurs dénotata, sinon ils se confondraient avec ceux-ci. À la suite de cette observation, le sémioticien postule qu'il existe une « échelle d'iconicité ». Car, un signe iconique est semblable, « par certains aspects », à ce qu'il dénote. La juxtaposition du terme « ressemblance » à « d'une certaine façon » dans la définition de Charles S. Peirce et à « par certains aspects » dans celle de Charles W. Morris a cependant été critiquée par le Groupe μ . Selon les théoriciens belges, une telle définition satisfait le bon sens, mais ne suffit pas pour la démarche scientifique que réclame une étude sémiotique : un sémioticien ne peut se contenter de fonder ses théories sur des assertions dont les propriétés laissent paraître de telles précautions. Outre les problèmes relatifs aux conditions de reconnaissance de l'icône, les définitions de Charles S. Peirce et de Charles W. Morris ne stipulent en aucun cas les modalités énonciatives de l'iconicité qui sont fondamentales au fonctionnement sémiotique du visuel. Umberto Eco propose des solutions en ouvrant un débat qui questionne les conditions de reconnaissance de l'iconicité.

II.5.2 Umberto Eco et le débat sur le concept de ressemblance.

Dès le début des années 1970, Umberto Eco conteste les fonctions de similarité, d'analogie et de motivation accordées au signe iconique peircéen tout comme le fait que signe et objet doivent avoir des propriétés communes. Il construit sa critique en démontrant le rôle des espaces perceptifs dans l'iconicité (notion absente dans les considérations peircéennes), en expliquant que l'iconisme peircéen est tributaire d'une convention régie par un code culturel. Une des grandes originalités de Umberto Eco est d'impliquer le rôle de la perception dans la saisie du signe iconique. Alors que les modèles de Charles S. Peirce et de

¹⁷⁹ Charles W. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York. Prentice Hall, 1950.

Charles W. Morris prônaient la primauté du canal visuel, le sémioticien italien pense l'iconicité en fonction des stimuli sensoriels qui la conditionnent. Ce faisant, il s'élève contre l'idée que le signe doit posséder des propriétés de l'objet pour être iconique. Car, « les ruisseaux et les cascades que l'on voit sur le fond des tableaux de l'École de Ferrare ne sont pas faits d'eau », ils sont constitués de matière et de texture qui correctement agencés formeront l'image de l'eau. Pourtant, notre cerveau reconnaît l'objet de référence dans la configuration picturale des formants figuratifs. Comment s'opère le passage du réel au représenté ? Autrement dit, comment fonctionne le processus de transcodage qui autorise cette conversion iconique.

Dans un ouvrage consacré à l'image et la cognition, Michel Denis fournit une analyse exhaustive sur l'appréhension des images en termes de psychologie cognitive. Il explique que le processus représentatif d'un objet s'accomplit par un transcodage, c'est-à-dire la transcription de données dans un code autre, et ce, en respectant quelques qualités communes entre le signe et l'objet.

Nous dirons qu'il y a eu activité de représentation lorsqu'un objet ou lorsque les éléments d'un ensemble d'objets se trouvent exprimés, traduits, figures, sous la forme d'un nouvel ensemble d'éléments, et qu'une correspondance systématique se trouve réalisée entre l'ensemble de départ et l'ensemble d'arrivée.¹⁸⁰

Pour que la ressemblance soit respectée, le processus de transcodage doit répondre à une dynamique de conservation des traits malgré l'inévitable perte d'informations iconiques qui en découle. « Le codage ainsi mis en œuvre, même lorsqu'il aboutit à des représentations d'un degré élevé d'analogie avec les objets initiaux, s'accompagne toujours d'une certaine *perte informationnelle*, d'une certaine *réduction* du contenu informatif de départ (...).¹⁸¹ » La conservation des traits dans le processus iconique permet de mieux comprendre la théorie de la stabilité iconique énoncée par Jacques Fontanille lors d'un séminaire donné à l'automne

¹⁸⁰ Michel Denis, *Image et cognition*, coll. « Psychologie d'aujourd'hui ». Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 21.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 22.

2004 à l'université de Limoges. Le sémioticien français explique que la reconnaissance iconique dépend au préalable de stabilisation de la forme. Dans cette mouvance, nous postulons que la stabilisation est conditionnée d'un côté par la conservation de trait impliqué dans le traitement de l'image, de l'autre par la projection iconique préalablement engrammée lors de l'activité mémorielle. Cette double condition justifie le phénomène de stabilité et autorise la reconnaissance iconique. L'iconicité est donc saisissable *a posteriori*, car elle suppose qu'il y a eu une association stable de formants identifiés autorisant le code de reconnaissance.

Que se passe-t-il ensuite pour que le récepteur de l'œuvre soit en mesure de reconnaître « iconiquement » le produit d'un tel transcodage ? Pour expliquer le phénomène, Umberto Eco utilise le célèbre exemple publicitaire de la bière. Dans un article intitulé « Sémiologie des messages visuels », le théoricien italien décrit une publicité qui présente au spectateur « un verre d'où déborde, mousseuse, la bière qu'on vient d'y verser. Sur le verre, à l'extérieur, un mince voile de buée, qui donne immédiatement (comme *indice*) la sensation de fraîcheur¹⁸² ». Umberto Eco remarque que ce que l'on voit sur cette image publicitaire n'est pas une bière et un verre, mais des stimuli visuels qui sollicitent notre mémoire sensorielle de façon à ce que nous y reconnaissons l'objet plastique (forme, couleur, texture) et iconique du visuel, et aussi tous les indices perceptifs que nous aurions éprouvés si nous nous étions trouvés devant cette bière. Autrement dit, tous les espaces sensoriels sont sollicités pour associer le *réfèrent* de l'espace pictural à un *type*.

¹⁸² Umberto Eco, « Sémiologie des messages visuels », in *Communications*, n° 15, 1970, p. 14.

Je sens (...) quelques stimuli visuels, couleurs, rapports spatiaux, incidences de lumières, etc. (donc déjà coordonnés dans un certain champ perceptif) et je les coordonne (dans une opération transitive complexe) jusqu'à ce que s'engendre une structure perçue qui, sur la base d'expériences acquises, provoque une série de synesthésies et me permet de penser : « une bière glacée dans un verre ». Il en est de même devant le dessin : j'éprouve quelques stimuli visuels et je les coordonne en structure perçue. Je travaille sur les données d'expérience fournies par le dessin comme je travaille sur les données d'expérience fournies par la sensation : je les sélectionne et les structure selon des systèmes d'expectations et d'assomptions dus à l'expérience précédente, et donc par rapport à des techniques apprises, c'est-à-dire d'*après des codes*.¹⁸³

Umberto Eco justifie cette hypothèse en ajoutant que :

Les signes iconiques reproduisent quelques conditions de la perception de l'objet, mais après les avoir sélectionnées selon des codes de reconnaissance et les avoir notées selon des conditions graphiques par lesquelles un signe arbitrairement donné dénote une condition donnée de la perception ou, globalement, dénote un perçu arbitrairement réduit à une représentation simplifiée.¹⁸⁴

Dès lors, il est important de distinguer les stimuli perçus dans la réalité physique de ceux observés dans le champ pictural (cette distinction oppose les stimuli de l'objet et les stimuli du signe iconique). Cette nuance conduit Umberto Eco à identifier les stimuli de l'image comme des « stimuli substituts ». En 1979, il donne la définition suivante des stimuli de remplacements. « Il s'agit de configurations matérielles qui *simulent* des conditions perceptives ou des composantes des signes iconiques.¹⁸⁵ » De ce fait, les signes iconiques convoquent une structure perceptive homologue à celle que déclenche l'objet. « Certains stimuli, des couleurs, des rapports spatiaux, l'incidence de la lumière sur la matière picturale déclenchent une perception à bien des égards 'semblable' à celle qu'on aurait en présence du phénomène physique que la peinture imite (...).¹⁸⁶ » Il est intéressant de constater que,

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁵ Umberto Eco. « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », in *Communications*, n° 29, 1978, p. 153.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 152.

malgré les modèles perceptifs distincts suscités par la nature de l'objet que l'on a devant les yeux, la réaction sensorielle face à l'objet réel ou face au signe demeure similaire. C'est d'ailleurs à partir de ce principe que les concepteurs publicitaires ont créé l'image de la « bière » sur laquelle Umberto Eco s'est attardé, car un des objectifs est de faire vivre, devant l'image, les mêmes types de sensations que devant la scène réelle.

Outre son implication dans la réhabilitation du rôle de la perception dans la réception du signe iconique, Umberto Eco a également interrogé les conditions de similarité contenues dans la définition peircéenne. Parmi les différents exemples qu'il donne, nous reprendrons l'analyse qu'il effectue des diagrammes peircéens en fonction de la théorie des graphes. Le sémioticien italien appréhende le mot « similitude » dans son acception géométrique, soit « la propriété de deux figures égales en tout sauf en ce qui concerne leur dimension (...) »¹⁸⁷. Selon les règles géométriques, le rapport des éléments s'établit sur l'équivalence des côtés et de l'égalité des angles. « Le seul fait indiscutable de ressemblance nous est donné par le phénomène de CONGRUENCE, dans lequel deux figures de format semblable coïncident en chacun de leurs points.¹⁸⁸ » Respectant ces règles, des formes peuvent être considérées similaires, seule la dimension pouvant changer. Dans ce cas, l'isomorphisme n'est pas visuel et spatial, mais définitoire. D'ailleurs, n'est-ce pas ce que postule Hervé Krief dans *Les graphes existentiels*¹⁸⁹ lorsqu'il explique, selon la pensée peircéenne, les graphes comme des diagrammes logiques ? La beauté de ceux-ci « provient du fait qu'ils sont vraiment iconiques, naturellement analogues à la chose représentée, et non création d'une convention¹⁹⁰ ». Dans le sens général entendu par Charles S. Peirce pour qualifier le signe iconique, cette justification est pertinente. Mais Umberto Eco estime que par rapport aux propriétés visuelles, nous ne nous situons pas dans une dimension iconique, mais conventionnelle. Ainsi, précise-t-il :

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Hervé Krief. *Les graphes existentiels*. Paris. L'Harmattan, 2001.

¹⁹⁰ Umberto Eco. *op. cit.*, p. 156.

Ce ne peut être que le fruit d'une convention (même si elle met en jeu des mécanismes mentaux qui nous ont familiarisés avec la représentation des rapports abstraits en termes de proximité ou de succession temporelle), qui ÉTABLISSE que certains rapports abstraits doivent être EXPRIMÉS par certains rapports spatiaux.¹⁹¹

La ressemblance iconique, telle que définie ici, questionne inévitablement les structures qui sémiotisent les conditions de reconnaissance. Umberto Eco donne des explications qui clarifient les problèmes liés auxdites conditions. Dans les démonstrations qu'il fait, s'inscrit constamment en filigrane la question du seuil d'identification. Nous devons définir les critères d'identification du signe iconique, soit les concepts d'échelle d'iconicité et de code de reconnaissance. Nous clivons les deux, mais dans la perception du signe, toutes deux agissent simultanément. L'échelle d'iconicité statue sur la nature des modalités de représentation et le code de reconnaissance traduit la signification de l'icône.

II.5.3 Les notions d'échelle d'iconicité et de code de reconnaissance

II.5.3.1 L'échelle d'iconicité

L'iconicité se ramifie selon une échelle qui détermine les degrés de ressemblance entre les représentations dites schématiques et les représentations dites saturées. Pour ce faire, Umberto Eco reprend l'expression de Charles W. Morris et justifie l'utilisation de « par certains aspects » en évoquant l'*échelle d'iconicité*. « Un signe iconique, rappelons-le, est le signe semblable, par certains aspects, à ce qu'il dénote. Par conséquent, l'iconicité est une question de degré.¹⁹² » Ce faisant, l'iconicité n'est pas envisagée en fonction de l'opposition binaire oui / non (soit « est iconique » / « n'est pas iconique »), mais par l'opposition moins /

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Charles Morris, *op. cit.*, chapitre 7.2.

plus. Parler de *degré d'iconicité* suppose qu'il existe des *codes iconiques de transcodage*¹⁹³ qui dépendent du taux d'iconicité. Et ces codes iconiques s'échelonnent sur un continuum, une échelle dite « échelle d'iconicité », identifiant le taux d'iconicité du plus faible au plus fort. Par ailleurs, le transcodage iconique s'organise selon des critères quantitatifs et qualitatifs. C'est à partir du critère quantitatif que nous établissons la distinction entre le schématique et le quasi mimétisme. Plus le taux d'iconicité est élevé, plus l'image est proche analogiquement parlant du modèle de référence. Ainsi, nous pourrions dire que la photographie rend compte d'un fort degré iconique car elle établit un mimétisme quasi parfait alors que le schéma, en produisant un minimalisme iconique, dessine un faible degré iconique. La catégorisation « fort » / « faible » du degré d'iconicité n'entrave pas la reconnaissance iconique. Elle n'a pas d'incidence sur le taux d'efficacité sémique de l'image. Par conséquent, le fait que l'image manifeste un faible ou un fort degré d'iconicité n'invalide pas sa nature iconique. De plus, la capacité d'identifier le contenu iconique n'est pas uniquement quantitative, mais aussi qualitative. Prenons comme exemple les panneaux de signalisation ou encore le pictogramme des toilettes. Les signifiants iconiques sont ici « schématiques », ils ne sont constitués que de traits suffisants, nécessaires et distinctifs. Comme le rappelle Félix Thürlemann :

Pour qu'un arrangement de traits visuels soit reconnu comme la représentation d'un objet du monde naturel, il suffit qu'il comporte le corrélat des seuls traits pertinents qui constituent le code de reconnaissance. C'est ici que réside la possibilité de la représentation schématique [...] La représentation schématique peut-être caractérisée comme un mode de représentation économique qui peut se réduire à l'emploi des seuls traits, c'est à dire de ceux qui suffisent à la reconnaissance différentielle *à l'intérieur d'un contexte donné*.¹⁹⁴

Les traits nécessaires et suffisants qui constituent le niveau schématique signalent un phénomène iconique important, celui du seuil d'iconicité. Précisément, le seuil d'iconicité détermine un seuil d'identification en dessous duquel la reconnaissance iconique est

¹⁹³ Félix Thürlemann postule l'existence de « codes iconiques valables pour un moyen d'expression choisi (photo, cinéma, peinture. etc.) qui expliqueraient les procès de transcodage de ces schémas en traits visuels conventionnalisés (...) » (*Paul Klee. analyse sémiotique de trois peintures*, Lausanne, L'Âge d'or, 1982, p. 64.)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 65.

impossible. Les représentations qui paraissent quasi mimétiques, tel que les photographies, possèdent un très fort degré d'iconicité autant quantitativement que qualitativement.

Il existe aussi un mode de représentation « saturé », qui tend à ne négliger aucun des traits accessoires, qui, par une certaine idéologie réaliste du trompe-l'œil, sont tous conçus comme traits pertinents : la visée n'est plus la différenciation suffisante par rapport à d'autres schémas visuels appartenant au même cadre d'énonciation, mais la production de l'illusion d'identité la plus poussée possible avec les objets du monde naturel.¹⁹⁵

Par cette seule phrase, Félix Thürlemann va plus loin que Umberto Eco dans les réflexions engagées sur le seuil d'iconicité. Il ne parle pas uniquement d'un seuil, mais de plusieurs seuils dépendamment de la nature du codage iconique. Il reprend l'idée qu'il existe un seuil en dessous duquel nous ne pouvons admettre la reconnaissance iconique et ajoute qu'il est tributaire des degrés d'iconicité, qu'il renvoie à une représentation schématique ou saturée. Dès lors, il justifie les limites identitaires d'un style « trompe-l'œil » ou d'un style « minimaliste ». Un trompe-l'œil ne peut représenter l'objet de référence que par la production abondante de traits visuels tous nécessaires à la reconnaissance iconique. L'absence de quelques traits n'empêche pas la reconnaissance iconique, mais proscriit l'identification du trompe-l'œil.

Le degré d'iconicité ne peut néanmoins pas justifier à lui seul la nature iconique d'un seuil. En ce sens, Charles W. Morris réalise que la notion de ressemblance est problématique, puisqu'elle ne peut être totale. Par exemple, si une image cinématographique s'inscrit dans un mimétisme « quasi parfait », son iconicité demeure partielle. Car la plasticité qui conditionne l'iconicité de l'œuvre est très différente de la plasticité qui construit celle de l'objet de référence. Umberto Eco explique que selon la conception morrissienne : « un portrait est iconique jusqu'à un certain point, (...) il ne l'est pas complètement puisque la toile n'a ni la texture de la peau humaine ni la mobilité de l'individu dont elle est le portrait. Et le cinéma

¹⁹⁵ *Ibid.*

serait 'plus iconique' que la peinture, mais sans non plus l'être jamais entièrement.¹⁹⁶ » La réflexion de Charles W. Morris introduit une précision qui convoque les manifestations cognitives engagées et introduit la notion de code de reconnaissance. Par conséquent, la question de l'échelle d'iconicité fait intervenir une autre notion, qui lui est intimement liée : celle de code de reconnaissance.

II.5.3.2. Le code de reconnaissance

Le code de reconnaissance permet l'identification de l'image représentée, dépendamment de son degré d'iconicité. C'est par ce code que s'opère l'homologation iconique. Umberto Eco définit le processus de reconnaissance impliqué dans le code iconique comme suit :

Un processus de RECONNAISSANCE a lieu quand un objet ou un événement donné, produit de la nature ou de l'action humaine (intentionnellement ou inintentionnellement), fait parmi les faits, est interprété par un destinataire comme l'expression d'un contenu donné, soit en fonction d'une corrélation déjà prévue par un code, soit en fonction d'une corrélation établie directement par le destinataire.¹⁹⁷

Dans cette définition, la reconnaissance est produite par un dispositif sémiotique permettant de relier signifiant et référent selon une sémiose iconique pré-codée. Si reconnaissance il y a, cela signifie que pré-codage cognitif il y a eu. En conséquence de quoi, Umberto Eco postule que le savoir encyclopédique est fondamental pour l'identification iconique. Il justifie son hypothèse par l'exemple du zèbre. Il dit que ce n'est pas la forme de cet animal qui permet de dire que c'est un zèbre, car cette forme est similaire à celle du cheval. Ce sont les rayures qui permettront de l'en distinguer. Bien que l'identification suppose un isomorphisme visuel entre un signe et son objet, cela n'est pas suffisant, car les rayures appartiennent au code, donc la connaissance du code est fondamentale. Sans savoir cognitif préalablement encodé, il

¹⁹⁶ Umberto Eco. « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », in *Communications*, n° 29, 1978, p. 152.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 167.

ne peut y avoir re-connaissance. Umberto Eco va encore plus loin dans sa réflexion puisqu'il précise que le code de reconnaissance peut être généré par une convention qui réglerait les opérations figuratives expliquant que ce que nous représentons est iconique dans la mesure où cela manifeste non pas uniquement ce que nous voyons, mais également ce que nous savons (par convention). Le sémioticien italien prend l'exemple d'un soleil dessiné par une petite fille. Comme la plupart des soleils dessinés, il prend la forme d'un cercle autour duquel sont tracées des lignes qui représentent les rayons du soleil. Or, dans la réalité astrophysique, le soleil ne correspond pas à ce schématisme, il emprunte une forme autre.

(...) aucune doctrine physique ne nous permet de représenter l'ensemble des rayons de lumière émis par le soleil comme un cercle de rayons discontinu. L'image *conventionnelle* (l'abstraction scientifique) du rayon lumineux isolé qui se propage en ligne droite domine le dessin. La convention graphique s'exprime dans un système de relations qui *ne reproduit en aucune manière* le système de relations typique d'une théorie, qu'elle soit corpusculaire ou ondulatoire, concernant la nature de la lumière.¹⁹⁸

Le soleil est une étoile, un globe lumineux, émetteur de chaleur. Si nous regardons le soleil, nous ne reconnaissons pas la combinaison des sous-unités /cercle/ + /trait/. Dans un ciel sans nuage, il est impossible de soutenir la luminosité du soleil, à moins de disposer de lunettes solaires. Dans le cas contraire, la confrontation visuelle ne peut être que très brève et donne lieu à la perception d'une tache lumineuse circulaire. Lorsque le soleil est voilé ou encore observé avec des lunettes solaires, nous sommes en mesure d'observer un cercle autour duquel se dégage un halo lumineux. Mais en aucun cas, le halo prend la forme des rayons suggérés par les traits de la représentation schématique. Notons toutefois que ces rayons sont visibles lorsque le soleil est caché derrière les nuages. L'observation directe du soleil ne s'effectue pas selon les mêmes conditions optiques que les rayons : lorsque le cercle est visible, les rayons ne le sont pas distinctement et inversement. De fait, l'association /cercle/ + /trait/ est un condensé sémique fondé sur la connaissance que nous avons de deux contextes de monstration solaire. La simultanéité du dessin ne correspond pas visuellement à la simultanéité visuelle, mais à la simultanéité définitoire.

¹⁹⁸ Umberto Eco, « Sémiologie des messages visuels ». in *Communications*, n° 15, 1970. p. 17-18.

Les définitions du signe iconique de Charles S. Peirce et de Charles Morris suivies de la critique de Umberto Eco nous ont permis de bien cerner les conditions de représentation de l'iconicité. Se pose alors la question des modalités énonciatives du signe iconique. Autrement dit, en vertu de quel cadre théorique se modalise le processus de transcodage et de quelle manière les activités cognitives et perceptives sont-elles sémiotisées dans la reconnaissance iconique ?

II.5.4 Les sémiotiques de l'iconicité en jeu

II.5.4.1 Le modèle du signe iconique chez le Groupe μ

Les observations du Groupe μ sur le signe iconique ont débuté par une réflexion sur la distinction qu'effectuait Louis Hjelmslev entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Rappelons qu'en 1979, les chercheurs belges séparent le signe iconique et le signe plastique et postulent que chacun possède une expression et un contenu¹⁹⁹. « Il [le rhétoricien] devra en premier lieu envisager la structuration du signe plastique, aux deux points de vue de l'expression et du contenu, et la structuration du signe iconique, à ces deux mêmes points de vue.²⁰⁰ » Cette dichotomie fonde alors une rhétorique du signe visuel d'inspiration saussurienne. Le clivage de la plasticité et de l'iconicité apparaît plus comme un prétexte pour insister sur la plasticité du signe, enjeux majeurs du texte. Quelques années plus tard, précisément en 1992, le Groupe μ publie un ouvrage majeur de sémiotique visuelle, *Traité du signe visuel*²⁰¹, dans lequel il propose une grammaire de l'image moins ancrée dans la tradition saussurienne et remet en question la binarité du signe iconique proposée en 1979. Dans la mesure où, en art visuel, le référent est pertinent, il n'est pas possible d'envisager

¹⁹⁹ Groupe μ , « Images : Iconique et plastique, sur un fondement de la sémiotique visuelle », in *Revue d'esthétique*, n°s 1-2, 1979, p. 173-192.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

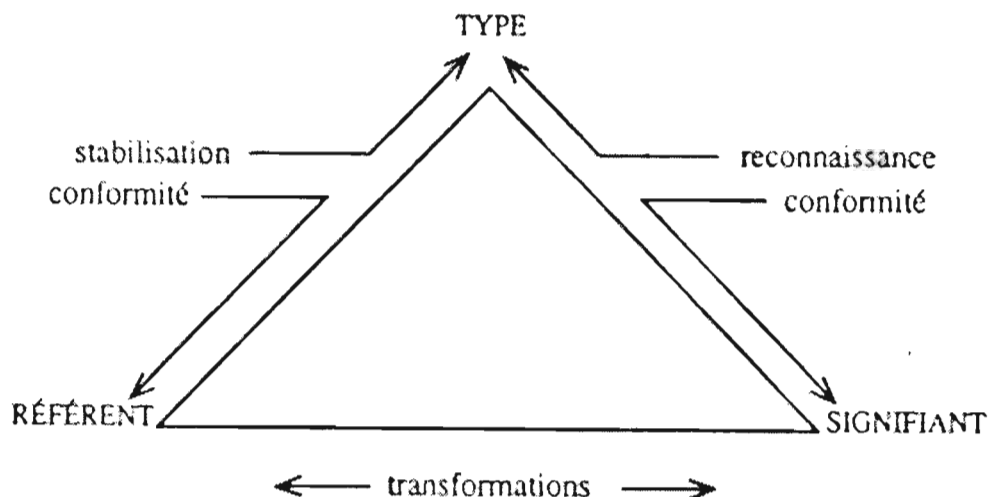
²⁰¹ Groupe μ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, coll. « La couleur des idées », Paris, Seuil, 1992.

uniquement l'existence de deux plans, celui du contenu et celui de l'expression, comme le proposait Louis Hjelmslev dans ses réflexions linguistiques. La prise en compte du référent et des problématiques liées à la notion de ressemblance conduit le Groupe μ à mettre en place un modèle du signe iconique intégrant le référent dans sa dynamique et résolvant lesdites ombres théoriques. Ainsi résume-t-il :

Une théorie qui conserverait la notion de signe iconique, et qui donnerait un fondement scientifique à cette « similitude de configuration » qui n'est jusqu'à présent qu'une intuition, devrait donc se conformer à deux conditions au moins. Elle devrait, tout en résolvant l'épineux problème de la « similitude », (1) respecter le principe d'altérité : montrer que le « signe iconique » possède des caractéristiques qui montrent *qu'il n'est pas* « l'objet », et affiche ainsi sa nature sémiotique (ce qui donnerait un fondement rationnel à la formule vague de Morris : « d'un certain point de vue ») ; (2) montrer comment les oppositions et les différences y fonctionnent ou, en d'autres termes, comment se structure ce « signe » dont la délimitation est pour le moins problématique.²⁰²

Pour répondre à ces exigences, le Groupe μ élabore conséquemment un schéma triadique dont les trois unités, le *signifiant* iconique, le *type* et le *référent*, agissent simultanément. Le modèle comporte une approche « microsémiotique » fondée sur l'existence d'éléments de base que le Groupe μ qualifie d'« éléments atomiques », dont les combinaisons et assemblages véhiculent un message. Les compositions se font par l'entremise de modifications agissant sur un des trois axes du modèle général exposé ci-dessous.

²⁰² *Ibid.*, p. 127.



A.II.4 : Modèle du signe iconique du Groupe μ ²⁰³

Selon le Groupe μ , le schéma doit : « *rendre compte* (ce qui n'est pas la même chose qu'*assumer*) des processus qui sont à la base des définitions naïves que l'on a critiquées. Il devra aussi être assez puissant pour permettre de décrire la réception des signes (et donc la production de la référence) autant que leur production²⁰⁴ ». Ce qui traditionnellement était appelé signifié iconique se compose, dans ce nouveau modèle, du *type* et du *réfèrent*. Une brève définition des trois éléments permettra de mieux comprendre comment fonctionne la relation entre le signe et son objet dans le modèle du signe iconique tel que proposé par le Groupe μ en 1992.

²⁰³ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

Le *réfèrent* est un *designatum*²⁰⁵ actualisé, soit « l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe [...] le réfèrent est particulier, et possède des caractéristiques physiques. Le type, pour sa part, est une classe et a des caractéristiques conceptuelles²⁰⁶ ».

Le *signifiant* est un ensemble modélisé de stimuli visuels correspondant à un type stable. Le *signifiant* et le *type* ont chacun une structure bien particulière. Le *signifiant* est formé d'unités dont l'articulation peut se faire de deux manières selon ce que le Groupe μ appelle les sous-entités et les marques.

Selon la première, nous aboutissons à des unités qui sont elles-mêmes le signifiant d'un signe iconique (exemple d'une /tête/ se décomposant en /œil/, /oreilles/, /nez/); selon la seconde, les unités obtenues ne correspondent à aucun type, mais se laissent décrire comme de simples caractéristiques formelles autorisant la reconnaissance du type (exemple d'une /tête/ décrite comme l'organisation de courbes et de droites entretenant telle ou telle relation. Dans le premier cas, nous parlerons d'une décomposition en *sous-unités*, dans l'autre d'une décomposition en *marques*, les unes et les autres constituant les déterminants du signifiant iconique.²⁰⁷

Le signifiant d'un type peut s'énoncer selon trois niveaux : l'entité (niveau n), la sous-entité (niveau $n-1$) et la surentité (niveau $n+1$). Par exemple, l'entité /tête/ est constitutive de la surentité /corps/ et constituée de la sous-entité /yeux/. Autrement dit, le corps ($n+1$) est composé d'une tête (n) comportant des yeux ($n-1$). Cette thèse fait indubitablement penser au schéma linguistique de la double articulation. Dans la langue, il existe des éléments de première articulation, communément appelés « monèmes », qui forment les plus petites unités significatives de sens. Ils se combinent pour constituer des « syntagmes ». Les monèmes sont à leur tour composés d'éléments de seconde articulation, appelés « phonèmes », unités qui produisent les sons d'une langue. De toute évidence, le Groupe μ

²⁰⁵ Selon la terminologie morrissienne, le *designatum* ne doit pas être confondu avec le *denotatum*, soit l'objet « réel ». Pour plus de détails à ce sujet, lire Charles W. Morris. « Fondements de la théorie des signes », in *Langages*, n° 35, 1974, p. 15-26.

²⁰⁶ Groupe μ . *op. cit.*, p. 136-137.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 149.

met en rapport la double articulation linguistique et la structuration du signifiant. Cependant, un tel rapprochement est purement formel, car si les monèmes sont tributaires des phonèmes, dans le modèle iconique, « l'analyse en marques ne *succède* pas nécessairement à l'analyse en sous-entités²⁰⁸ ». Ainsi, contrairement à ce qui est suggéré au niveau linguistique, dans le modèle visuel, il n'y a pas de lien de dépendance entre ces deux éléments. En ce sens, Umberto Eco explique que la double articulation appliquée au langage visuel, justifiée historiquement par l'influence sémio-structuraliste dans les années 1960, conduit à une impasse méthodologique.

Le *type* est « une représentation mentale constituée dans un processus d'intégration²⁰⁹ ». Il n'a pas de réalité physique.

Tout type dégagé peut être perçu soit comme partie d'un ensemble, soit comme constituant lui-même cet ensemble. On pourrait alors parler de supratypes (exemple : « le cavalier », partie d'un supratype « groupe équestre ») et de sous-type (exemple : « œil », sous-type de « tête »). Les trois statuts de type, de sous-type et de supratype sont donc fonction du niveau d'analyse.²¹⁰

La reconnaissance du type est gérée simultanément par le taux d'identification, gouvernée par les sous-entités et les marques du signifiant. En effet, plus les traits distinctifs du signifiant sont prégnants, plus l'identification sera précise et conforme au type. Avec le type et les trois niveaux d'analyse, le Groupe μ précise ce qu'il faut comprendre par le taux d'identification minimal²¹¹. Il prend l'exemple de la tête. L'identification se fait lorsque l'appariement des marques et des sous-unités est suffisamment conforme au type pour autoriser la reconnaissance. Ceci sous-entend qu'il existe un seuil en dessous duquel ces traits ne seront pas reconnus et l'identification sera un échec. Nous avons précédemment évoqué le seuil

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 97.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

²¹¹ Le taux d'identification minimal détermine le seuil en dessous duquel la forme n'est pas reconnue. Nous avons déjà fait référence à ce phénomène en réduisant l'expression à taux d'identification.

d'identification en exposant la notion morrissienne d'échelle d'iconicité. Cependant, nous devons au Groupe μ de mentionner la présence de ce seuil dans son modèle du signe iconique et d'expliquer son fonctionnement par rapport au type. En effet, le Groupe μ ajoute que l'identification des traits pertinents n'est pas le seul processus qui autorise la reconnaissance des signifiants, la position de la forme intervient aussi. La position d'un trait dans une figure donnée permet d'identifier différentes représentations. Par exemple, un trait rectiligne inséré horizontalement dans un cercle pourra représenter une bouche, alors que, s'il est implanté verticalement dans cette même forme, il dessinera un nez. À un autre niveau, cet exemple est intéressant, car il démontre de quelle manière s'imbriquent le signe plastique et le signe iconique²¹².

Les unités du modèle iconique belge, le type, le référent et le signifiant entretiennent entre eux des relations singulières selon les couplages signifiant-référent, référent-type et type-signifiant. Les chercheurs belges définissent ces couplages selon les processus de conformité, de stabilisation, de reconnaissance et de transformation. L'axe signifiant-référent établit l'isomorphisme de l'iconicité. Au terme « ressemblance » qui correspond, dans la pensée de Umberto Eco, à l'homologation entre deux modèles de relation perceptive, le Groupe μ préfère le mot « transformation » pour qualifier l'« illusion référentielle²¹³ ». Les opérations d'isomorphisme peuvent s'effectuer du signifiant au référent ou bien du référent au signifiant. Dans le premier cas, elles rendent compte de la réception du signe et « sont appliquées pour postuler, sur la base des caractéristiques du signifiant, certaines caractéristiques du référent²¹⁴ ». Dans le second cas, elles énoncent son mode de fonctionnement en situation d'émission. La transformation du signifiant au référent, lors de la réception, rend donc compte du fait que le signe doit être suffisamment différent de l'objet pour qu'il soit perçu comme signe, mais aussi suffisamment proche pour que l'on reconnaisse en lui l'isomorphisme par rapport à l'objet qu'il veut signifier.

²¹² Nous ne développerons pas plus longuement cet exemple, car nous nous y attarderons plutôt dans le troisième chapitre.

²¹³ Groupe μ , *op. cit.*, p. 139.

²¹⁴ *Ibid.*

Ces stimuli subissent, lors de la production d'un signifiant entretenant avec lui une relation de co-typie, une modification, soit dans leur nature (valeur, couleur, luminance...), soit dans leurs relations (proportions, contrastes, orientations...). Mais chaque modification laisse subsister un invariant (...) qui constitue en somme le support physique de l'iconisme : en termes approchés, « ce qui reste de l'original dans la copie » et, qui justifie le maintien du concept de motivation. La transformation à la fois change et conserve, et la partie conservée doit rester supérieure à un certain minimum (d'ailleurs variable d'un individu à un autre) si l'on veut assurer la reconnaissance.²¹⁵

Les axes référent-type et type-signifiant se composent chacun de deux modes de relation, et ont en commun le processus de conformité (dans les sens du type au référent et du type au signifiant). Le signifiant et le référent sont envisagés comme des hypostases du type. Ce que le Groupe μ appelle l'épreuve de conformité consiste à comparer un objet singulier (référent ou signifiant) à un modèle collectif (type). L'association du référent au type établit, dans ce sens, une opération de stabilisation et d'intégration, car « les éléments pertinents extraits du contact avec le référent sont additionnés dans les paradigmes constituant le type²¹⁶ ». C'est sur l'axe type-signifiant que s'effectuent les opérations de reconnaissance (dans le sens signifiant-type). Par conséquent, le taux minimal d'identification s'opère sur l'axe type-signifiant.

Les critères de reconnaissance sont de nature quantitative et qualitative : si le nombre des traits autorisant la reconnaissance joue un rôle certain, la nature de ces traits n'est pas moins importante. Ainsi, le type « chat » sera aisément reconnu si des traits identifiables comme correspondant à des types « moustaches » et « oreilles triangulaires » sont présents, sans que les deux types doivent nécessairement être présents tous deux. Le problème peut se résumer de la sorte : il n'y a pas un produit nécessaire de traits d'identification, mais nécessité d'atteindre un taux d'identification minimal, taux atteint par l'association en principe libre d'éléments dont les types sont en nombre limité.²¹⁷

²¹⁵ *Ibid.*, p. 179.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

²¹⁷ *Ibid.*

En tenant compte des trois éléments constitutifs du signe iconique, le Groupe μ propose également de reformuler le concept de « motivation » inhérent à la notion de ressemblance. Insatisfait des définitions traditionnelles qui cantonnent généralement la notion de motivation dans un état de conformité et d'identité physique partielle, le Groupe μ énonce les deux propositions suivantes qui, envisagées simultanément, réussissent à définir beaucoup plus précisément la motivation.

Par rapport au référent, un signifiant peut être dit motivé lorsqu'on peut lui appliquer des transformations permettant de restituer la structure du référent. (...) Par rapport au type, un signifiant a pu être dit motivé lorsqu'il était conforme au type, dont il autorise la reconnaissance. Mais cette conformité et cette reconnaissance ont lieu sur la base d'une définition encyclopédique.²¹⁸

C'est pourquoi pour le Groupe μ , le signe iconique est tributaire des relations de transformations entre le référent et le signifiant, des relations de reconnaissance et de conformité entre le type et le signifiant et des relations de stabilisation et de conformité entre le type et le référent. Le signifiant, le référent, le type, ainsi que les opérations transformationnelles qui organisent les mécanismes sémiotiques entre eux fonctionnent solidairement. Nous ne pouvons les séparer sans provoquer une perte, puisque fondamentalement ils participent d'un même élan iconique.

II.5.4.2 Pour une reformulation du signe iconique : le point de vue d'Umberto Eco

Umberto Eco s'est également penché sur la question du signe iconique et sur les conditions de sa saisie. Face à l'abondance des thèses qu'il a soutenues sur le sujet, nous proposons de souligner les théories qui semblent les plus pertinentes pour l'étude de notre corpus. Avant de considérer l'importance du rôle de la perception dans le signe iconique, Umberto Eco s'est beaucoup interrogé sur le concept de « ressemblance » que convoque ce signe. Il s'inspire de la distinction hjelmslevienne entre le plan de l'expression et le plan du

²¹⁸ *Ibid.*, p. 142.

contenu à laquelle il ajoute deux rapports différents pour régir la fonction sémiotique entre l'expression et le contenu : la *ratio facilis* et la *ratio difficilis*. Ces deux modes veulent rendre compte des règles de transformation produites entre expression et contenu permettant à Umberto Eco de reformuler le concept de « ressemblance ». Il introduit son explication en définissant la *ratio facilis* en fonction de la relation de l'occurrence au type. Cette position théorique a des affinités avec les travaux du Groupe μ . Mais Umberto Eco s'en démarque en formulant que le rapport est considéré comme étant *facilis* ou *difficilis* selon la nature sémiotique du lien.

Nous avons un cas de *ratio facilis* quand une occurrence expressive concorde avec son propre type expressif et qu'il a été institutionnalisé par un système de l'expression et, en tant que tel, prévu par le code. Nous avons un cas de *ratio difficilis* quand une occurrence expressive concorde directement avec son propre contenu, soit parce qu'il n'existe pas de type expressif préformé, soit parce que le type expressif est déjà identique au type de contenu.²¹⁹

Autrement dit, la *ratio facilis* procède par instauration préalable d'une convention qui permettra d'établir le lien entre signifiant et signifié. Cela implique que « le signe est composé d'une unité expressive simple qui correspond à une unité de contenu nette et segmentée²²⁰ ». Cette relation entre expression et contenu s'observe clairement dans l'axe type-signifiant, et est fondamentale pour que la conformité et la reconnaissance soient effectuées. Le passage du type à l'occurrence, fonction de la *ratio facilis*, est assez simple, car « il s'agit simplement de reproduire les propriétés du type à travers le moyen matériel qu'il prescrit²²¹ ». Les signifiés sont pré-connus, étant investis d'un code culturel, d'une convention. C'est ainsi que, par exemple, on peut reconnaître une forme humaine comme étant un roi grâce aux attributs qui lui sont associés (couronne, trône, etc.). Les signifiants iconiques /homme/ + /couronne/ sont culturellement investis d'un sens. À cela, Umberto Eco distingue un second type de *ratio facilis* qui prend en compte une expression de façon à ce

²¹⁹ Umberto Eco. « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique », in *Communications*, n° 29, 1978, p. 146.

²²⁰ *Ibid.*, p. 147.

²²¹ *Ibid.*, p. 179.

qu'elle soit « une sorte de GALAXIE TEXTUELLE qui devrait véhiculer des portions imprécises de contenus, ou une NÉBULEUSE DE CONTENU²²² ». Ainsi, il fait par exemple référence à des sociétés liturgiques dont certaines cérémonies véhiculent des portions de contenu vastes et imprécises, non encore segmentées, de nature nébuleuse. La *ratio difficilis* produit quant à elle des situations culturelles dans lesquelles les unités expressives ne sont pas reproduites en fonction d'un contenu analysable ou connu du récepteur. Selon Umberto Eco, l'invention représente ce qu'il a défini par le terme *ratio difficilis*. L'invention est « un mode de production qui exige que le producteur de la fonction sémiotique choisisse un continuum matériel, non encore segmenté en fonction des intentions qu'il se propose, et suggère une nouvelle manière de le structurer pour y opérer les *transformations* des éléments pertinents d'un type de contenu²²³ ». Il donne l'exemple de la trace de verre de vin rouge laissée sur une table. Quatre marques identifient cette empreinte, cercle, diamètre, rouge et mouillé, lesquels s'actualisent en interprétants identifiables, de sorte qu'une occurrence reconnaissable corresponde au type. On parle alors de *ratio difficilis* car, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la trace du verre de vin possède les propriétés de l'unité culturelle « l'empreinte laissée par un verre de vin » et non seulement l'objet « verre de vin ».

En 1987, Fernande Saint-Martin reprend les propos²²⁴ d'Umberto Eco formulés dans son article intitulé « Pour une reformulation du signe iconique ». Elle met l'accent sur l'importance d'une description de la relation iconique en développant le modèle perceptuel plus que ne l'avait fait Umberto Eco. Toutefois, elle utilise les mêmes bases que lui quant au rapport entre expression et contenu qu'elle schématise de la manière suivante²²⁵.

²²² *Ibid.*, p. 147.

²²³ *Ibid.*, p. 178.

²²⁴ Fernande Saint-Martin, « Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco », in *Protée*, n° 15, automne 1987, p. 104-114.

²²⁵ *Ibid.*, p. 105.

<i>Ratio facilis</i>	Type 1 : a) expression codée
	Type 1 : b) contenu connu, segmenté
	Type 2 : a) expression codée
	Type 2 : b) contenu confus, non segmenté
<i>Ratio difficilis</i>	a) expression non codée
	b) contenu non codé, non segmenté, confus

Fernande Saint-Martin souligne le fait que le trajet sémantique entre expression et contenu, en plus de résulter d'un apprentissage, est régi par une activité sensori-perceptive. Ainsi, considère-t-elle l'importance que jouent les espaces sensoriels dans la reconnaissance iconique. Elle affirme que c'est en termes de *ratio difficilis* que l'on peut appréhender le rôle de l'activité perceptive dans la reconnaissance de l'œuvre d'art. Elle estime que la sémantisation passe par la perception et qu'elle n'est pas segmentée en signifiants nets. « L'émetteur se trouve confronté avec une situation perceptuelle, inconnue et dense, d'où s'élaborera un contenu sémantique, lequel sera ensuite porté à un plan d'expression.²²⁶ » Elle ajoute à cela deux distinctions relatives au modèle perceptif absentes chez Umberto Eco : tout d'abord, ces modèles ne sont pas les mêmes chez le producteur et chez le récepteur, ensuite ils diffèrent selon la position du récepteur, il se trouve donc en situation réelle ou face à une œuvre représentant cette même situation.

Les modèles perceptifs en grande partie et à plus forte raison les modèles sémantiques et les modèles d'expression se présentent comme des produits de la mémoire, aussi bien chez le producteur que chez le destinataire, c'est-à-dire de leur expérience antérieure et des connaissances acquises préalablement à toute confrontation à un message visuel.²²⁷

²²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²²⁷ *Ibid.*, p. 111.

Umberto Eco et surtout Fernande Saint-Martin signalent que le rôle de la perception dans la saisie iconique est indéniable et fondamental. La perception permet de modaliser l'iconicité afin qu'elle soit conforme à un certain degré d'identification et de code de reconnaissance. Mais que se passe-t-il lorsque la reconnaissance passe par un trajet sémantique inhabituel ? Nous avons vu jusqu'à présent que l'iconicité s'inscrit dans un schéma iconique normatif dans la mesure où le signe convoque des modalités perceptives et cognitives qui déterminent le sens de la forme en fonction d'un code iconique antérieur actualisé par le signe. Par inhabituel, nous qualifions le signe iconique qui respecte la stabilité et la conformité visuelle, mais qui induit parallèlement une dissonance. Les gravures de l'*Atalanta fugiens* sont constituées des signes iconiques, tels que définis précédemment, mais elles contiennent aussi des signes dont l'iconicité propose une structure plus complexe, pour ne pas dire dissonante.

II.5.5 Élaboration d'une typologie des iconicités dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*

En étudiant chacune des gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous avons remarqué l'existence de différentes formes d'iconicité. L'ensemble des théories susmentionnées nous a permis de mettre en place une typologie de l'iconicité en fonction de deux axes : l'*iconicité visuo-typée* et l'*iconicité encyclopédique*. La première se caractérise par une adéquation perceptivo-cognitive entre le signe et l'objet, laquelle relève d'une conformité physique admise en regard de la notion d'échelle d'iconicité et de code de reconnaissance. Elle est dite visuo-typée car la figure que le sujet-receveur perçoit visuellement correspond à un type concret²²⁸. Autrement dit, l'*iconicité visuo-typée* est celle à laquelle font généralement référence les sémioticiens dans les modèles proposés du signe iconique lorsqu'ils questionnent les enjeux sémiotiques de l'analogie, de la similarité physique existant entre le signe et son objet. De surcroît, à l'intérieur de ce type d'iconicité, se subdivisent deux valeurs. Nous qualifions de *normative* celle qui présente une formule iconique habituelle et de *déviante* celle qui forme une représentation atypique sans toutefois annuler la reconnaissance iconique. Nous pourrions

²²⁸ Le type concret réfère à un type dont nous avons déjà fait l'expérience, excluant les notions abstraites prises en charge par l'imaginaire.

parler d'*iconicité visuo-typée normative* et d'*iconicité visuo-typée déviante*. La seconde iconicité participe d'une adéquation encyclopédique, ce qui la rend tributaire d'un savoir. Elle souligne les similarités définitoires. L'*iconicité encyclopédique* rend compte des qualités ou des propriétés intrinsèques de ce que nous savons et non plus de ce que nous voyons. Parmi les exemples mentionnés dans cette section, les diagrammes peircéens et la représentation schématique du soleil citée par Umberto Eco en sont des exemples probants.

Par conséquent, nous identifions une typologie en trois volets : 1. *iconicité visuo-typée normative*, 2. *iconicité visuo-typée déviante*, 3. *iconicité encyclopédique*, et élaborons pour chacun des volets une étude d'une gravure de l'*Atalanta fugiens*, afin de justifier la différence des types d'iconicité en fonction des modalités énonciatives du signe iconique résumées dans la section précédente. Il est important de faire état de la normativité du signe iconique pour mieux comprendre l'impact des *iconicités déviantes* et *encyclopédiques*. Même si nous ne considérons pas encore ici la dimension symbolique, nous postulons tout de même déjà que les différents types d'iconicité conditionnent l'accès à différents niveaux symboliques justifiant alors ce que nous appellerons les « degrés de symbolicité ». Nous insistons sur les *iconicités visuo-typée déviante* et *encyclopédique* puisqu'elles sont directement impliquées dans les différentes codifications de la dimension symbolique.

II.5.5.1 *Iconicité visuo-typée normative* (ou IVTN)

Nous débutons notre étude par l'explication de l'*iconicité visuo-typée normative* contenue dans la gravure XV (A.I-25). Notre démonstration consiste à indiquer comment les modèles iconiques préalablement expliqués permettent d'établir un cadre conceptuel aux gravures de l'*Atalanta fugiens*. Il est donc question d'élaborer le trajet sémantique du signe iconique.



A.I-25: Gravure XV de l'*Atalanta fugiens*

La gravure XV présente un homme assis de profil sur un tabouret. En face de lui, une base circulaire à deux niveaux, soit un tour, soutient un pot, un vase que l'homme est en train de façonner à la main. La salle dans laquelle il se trouve semble être un atelier. La scène montre un arrêt sur image, la suspension temporelle d'un mouvement : l'homme « est en train de » modeler un pot ou un vase.

Notre cerveau encode des images-types possédant des structures internes, des traits de caractéristique qui participent de leur définition. Dès que nous percevons une forme, notre cerveau la compare à des images-types expliquant la reconnaissance iconique. Pour expliquer les mécanismes sémiotiques de l'*iconicité visuo-typée normative*, nous analysons uniquement le personnage au premier plan, de même que le tour et la jarre placés devant lui. L'activation simultanée des trois axes référent-signifiant, type-référent, type-signifiant rend compte des modalités qui énoncent la relation iconique entre le signe et son objet. Analysons le signe iconique « homme ». Les sous-unités /barbe/, /vêtement/, /longueur de cheveux/ modélisent une unité figurative que nous reconnaissons et identifions comme étant le signe iconique global /homme/. Le signifiant « homme » correspond à un type stable et stéréotypé qui autorise la reconnaissance iconique. Donc l'épreuve de conformité entre le signifiant et le

type est réussie. Le type « homme » est stabilisé par sa conformité avec le référent associé, venant confirmer la reconnaissance. L'identification du signifiant /homme/ au signifié /homme/ est régie, d'après la terminologie d'Umberto Eco, par la *ratio facilis*. En effet, selon la définition du sémioticien l'occurrence expressive de l'homme désigne un type expressif précis par le truchement d'un code culturel. Souvenons-nous du schéma explicatif²²⁹ de Fernande Saint-Martin qui reprenait la distinction entre la *ratio facilis* et la *ratio difficilis*. C'est le type 1 de la *ratio facilis* qui est ici représenté, car l'expression du signifiant est codée et correspond, selon ladite convention, à un signifié, soit à un contenu codé et culturellement segmenté.

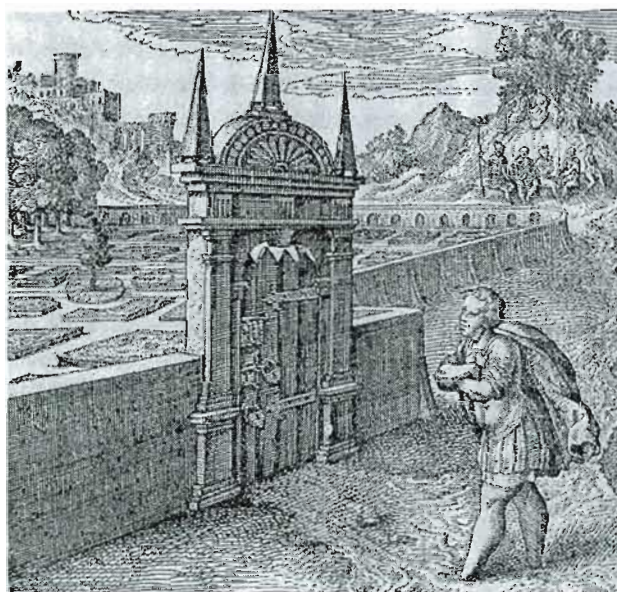
L'identification de l'homme n'est pas la seule information que nous devons extraire de l'analyse de l'*iconicité visuo-typée normative*. L'homme se compose, au niveau sémiotique, d'une structure iconique complexe formée de l'imbrication simultanée de deux phases iconiques : la reconnaissance de l'homme et la reconnaissance du potier. Nous utilisons l'adjectif « simultané » avec une certaine prudence. La ré cognition du signe /homme/ et celle du signe /potier/ sont-elles vraiment simultanées ? Reconnaît-on l'homme avant le potier ou le potier avant l'homme ? Autrement dit, la perception des attributs du potier fait-elle préséance sur la reconnaissance de l'homme en tant qu'individu masculin ? La réponse à ces questions nous échappe et nécessiterait une approche des sciences cognitives qui nous fait défaut. Mais une chose est évidente : l'identification du potier participe pleinement à l'iconicité du signe grâce à la présence des objets et des attributs qui l'identifient. Pour définir la *ratio facilis*, Umberto Eco donnait l'exemple du signe /roi/. Il établissait l'identification du roi en fonction de la *ratio facilis* par la combinaison des signifiants iconiques /homme/ + /couronne/. L'expression de chacun des signifiants est codée et associée à un contenu également codé. L'association des deux signifiants dessine un signe iconique global culturellement codifié : un roi. La ré cognition du potier s'établit sur une dynamique combinatoire similaire. L'association iconique /homme/ + /outils de poterie/ contribue à la reconnaissance. Certes cette dernière est plus complexe que dans l'exemple donné par Umberto Eco ; elle ne se limite pas à la juxtaposition des /attributs/ à l'/homme/ pour faire

²²⁹ Fernande Saint-Martin, « Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco », in *Protée*, n° 15, automne 1987, p. 105.

sens, la posture de celui face à l'objet participe aussi de l'identification iconique puisqu'elle la confirme. Pour reprendre une des thèses du Groupe μ , la position spatiale de formes entre elles participe également à l'iconicité. La posture et la gestualité de l'homme-potier révèlent qu'il est en plein acte de modelage. Nous ne procédons pas à l'analyse de l'interprétation de l'image pour ne pas empiéter sur le travail que nous réaliserons dans le dernier chapitre.

II.5.5.2 Iconicité visuo-typée déviante (ou IVTD)

Nous continuons notre démonstration avec la gravure XXVII afin de justifier la pertinence de l'*iconicité visuo-typée déviante*.



A.I-32 : Gravure XXVII de l'*Atalanta fugiens*

L'image montre à droite un homme debout. Orienté de profil, il regarde une porte cadénassée derrière laquelle se trouve un jardin. Le jardin est entouré d'une basse muraille intégrant la porte. En arrière-plan à gauche, se trouve une colline avec une ville et en arrière-plan à droite, une autre colline au pied de laquelle sont assis cinq personnages. Nous portons

une attention sémiotique particulière sur le personnage situé en avant-plan, en face à la porte cadenassée.

Une rapide perception de cette forme nous permet d'identifier un homme debout, les bras croisés. Néanmoins, notre regard est attiré par l'extrémité des jambes du personnage. Il n'a pas de pied. D'aucuns pourraient avancer que les pieds de l'homme ne sont pas apparents puisque simplement cachés sous le sol. Une telle interprétation visuelle est conditionnée par la posture du reste du corps de l'homme : il est debout. Dès lors, il est alors impensable que l'homme n'ait pas de pied et le lecteur pourrait en arriver à la conclusion quelque peu hâtive que les pieds sont enfouis dans le sol. Or, cette lecture est invalidée par l'agencement spatial des variables plastiques et iconiques dessinant certains motifs. L'organisation linéaire des droites perpendiculaires compose des éléments architecturaux, tels que la porte et la muraille, eux-mêmes bâtis directement sur le sol. Ce même sol reçoit la ligne-contour qui dessine l'extrémité des jambes amputée de pieds comme si ceux-ci avaient été coupés nets. Les stratégies plastiques (vectorielles, mais aussi spatiales) conditionnent la lecture du lecteur qui reconnaîtra en eux des jambes sans pieds. Somme toute, cette lecture est confirmée par l'épigramme adjacente à la gravure : « Celui qui tente d'entrer sans clé dans la Roseraie des Philosophes est comparé à un homme qui veut marcher sans pieds²³⁰ ». L'absence de pied alerte les systèmes du code de reconnaissance et des mécanismes perceptifs. Physiologiquement parlant, un homme ne peut maintenir cette position sans ses pieds. Précisons que ce n'est pas l'absence de pieds qui dérange notre perception. Dans les cas de malformations biologiques ou d'amputation, l'être humain peut se dresser sur ses moignons. Mais alors, la forme de l'extrémité des jambes serait arrondie. Or, dans le cas qui nous occupe, le tracé qui marque l'absence est net et droit. L'absence de pied devient énigmatique, pour ne pas dire problématique, car le couple « homme » et « absence de pied » n'est sémantiquement pas valide pour des raisons de logique spatio-corporelle.

La reconnaissance iconique de l'homme s'inscrit dans le cadre d'une analogie physique, tributaire du principe de ressemblance, d'où la qualification de l'*iconicité visuo-typée*.

²³⁰ Michael Maier, *Atalante fugitive*. trad. d'Étienne Perrot. Paris, Dervy. [1969] 1997, p. 216.

Toutefois, la récoognition est mise en difficulté (non en échec) par la présence d'une incohérence spatio-corporelle créant des atypies iconiques, ainsi précisons-nous sa nature *déviante*. Voyons quelles sont les modalités sémiotiques qui structurent la reconnaissance de l'homme. Nous postulons que celle-ci dépend à la fois des *ratios facilis* type 1 et type 2 et de la *ratio difficilis* précisées par Fernande Saint-Martin. Les occurrences expressives de la forme « homme » correspondant à un type expressif établi par un code culturel, c'est sur la base de la *ratio facilis* type 1 que nous pouvons identifier ladite forme : d'après les sous-unités /vêtement/, /cheveux/, /musculature/, il s'agit d'un homme. L'absence de pied n'empêche pas l'acte de reconnaissance, mais produit un échec de l'épreuve de conformité sur l'axe type-signifiant : un élément de la forme représenté ne correspond pas au type de l'expression. La discordance iconique qui en découle s'explique en termes de *ratio facilis* de type 2 lequel est d'ailleurs étroitement lié à la *ratio difficilis*. L'a-normativité confirme la présence du *ratio facilis* type 2 dans la mesure où le lien entre le type de l'expression et son contenu n'est pas codé. Nous sommes donc face à une occurrence expressive qui n'a pas d'occurrence de contenu codé pour le type « homme sans pied ». La limite avec la *ratio difficilis* est infime, le caractère « sans pied » signalant une occurrence expressive non codée dont l'aspect confus au niveau du contenu n'autorise pas, sur le plan iconique, de solution sémantique autre que « homme sans pied ».

Parallèlement à l'activité cognitive, les espaces sensoriels rendent compte de cette anormalité en fonction d'un décalage entre la sensation perceptive de l'image (le perçu) et l'expérience perceptive de la réalité (ce que nous sommes). Par exemple, les expériences kinesthésiques et posturales ont encodé l'impossibilité physique de demeurer debout lorsque l'absence de pied prend cette forme. À partir des hypothèses élaborées par la psychologie de la perception, la sémioticienne Fernande Saint-Martin explique que le cerveau évalue et apprécie toujours la valeur de ce qu'il perçoit dans un désir de reconnaissance. Il ne peut rester inactif devant un objet qu'il ne reconnaît pas. Ce dernier provoque une dissonance iconique et, corollairement, a une incidence sur les modalités thymiques du receveur : des tensions se forment entre le trajet perceptif et le trajet cognitif empêchant la totale récoognition iconique. Pour lever les tensions qui proviennent de cette dissonance, l'organisme va tout faire pour reconnaître ce que la théorie de la Gestalt appelle une « bonne forme ». Une

« bonne forme » est une forme suffisamment iconisée pour pouvoir être nommée. Mais dans la gravure XXVII, la bonne forme étant mise en difficulté, nous parlons de cas de « dissonance iconique²³¹ ». Face aux représentations iconiques contenues dans les images de type *iconicité visuo-typée déviante*, le récepteur se trouve indubitablement désorienté. Et ce désordre est tributaire d'un décalage perceptivo-cognitif. La « dissonance iconique » s'instaure au niveau du trajet de sémantisation, par une discordance entre le trajet de perception (perceptif) et le code de reconnaissance (cognitif). Reprenant l'expression de Jocelyne Lupien, le *conflit perceptivo-cognitif* provoquera une « crise véridictoire » qui découle d'une discordance entre l'espace de représentation et la réalité à laquelle celui-ci se réfère. La sémioticienne québécoise résume ainsi ce phénomène :

Cette gestalt spatiale instaure un effet de tension que les psychologues de la perception nomment « dissonance cognitive » qui est généré par un problème perceptuel que le spectateur n'aura de cesse de vouloir résoudre, car rares sont les individus qui acceptent de vivre longtemps des états psychologiques conflictuels sans chercher, d'une manière ou d'une autre à mettre fin à cet inconfort. Cet état d'inconfort spatial n'est en rien négatif, il est au contraire très fécond, car, pour résoudre la tension cognitive [...] le spectateur doit trouver une solution satisfaisante et acceptable cognitivement.²³²

Le sujet-receveur va résoudre le conflit *perceptivo-cognitif* en cherchant le sens d'un tel agencement. La dissonance iconique n'est pas assez forte pour que la reconnaissance iconique soit mise en échec, mais suffisamment intense pour qu'un doute au niveau dénotatif s'installe et introduise une valeur symbolique.

²³¹ Cette expression n'est pas sans rappeler la théorie de la *dissonance cognitive* initialement identifiée en 1962 par Léon Festinger (*A Theory of Dissonance Cognitive*, Stanford, Stanford Press University, [1962] 1968). Le socio-psychologue américain définit ce phénomène comme un état de tensions entre deux cognitions (idées, opinions, comportements) psychologiquement inconsistantes. Lesdites tensions produisent, au niveau thymique, une désagréable impression. En d'autres termes, la discordance psychologique se traduit par une sensation d'inconfort qui provient d'un décalage entre ce que nous avons toujours su ou cru par rapport aux comportements, croyances, sanctions, etc., et les nouvelles informations ou interprétations qui interfèrent avec ces croyances initiales. Nous modifions ce concept pour rendre compte d'un processus similaire au niveau de la reconnaissance iconique. Ainsi, parlons-nous de « dissonance iconique ».

²³² Jocelyne Lupien. « Identité, espace et territorialité dans l'art actuel », in *Identités narratives : mémoire et perception*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2002. p. 242.

II.5.5.3 *Iconicité encyclopédique (ou IE)*

La dénomination de ce type d'iconicité est inspirée conjointement d'une des définitions du signe iconique de Charles S. Peirce et d'une réflexion présentée par Umberto Eco dans son article « Pour une reformulation du concept de signe iconique ». Parmi les disparités sémantiques qui font état de la définition peircéenne du signe iconique, celle qui nous intéresse concerne les qualités communes qui rapprochent le signe à l'objet. Le sémioticien américain ne précise pas que celles-ci passent systématiquement par la vision et la reconnaissance physique. Il affine sa définition par la distinction de trois sous-classes, les hypoicônes. Des images, métaphores et diagrammes, nous retenons le dernier. Rappelons que le diagramme présente « les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties²³³ ». L'iconicité convoquée dans le diagramme expose une équivalence fondée sur les rapports de proportion entre deux systèmes de relation. L'iconicité repose sur le savoir définitoire. Souvenons-nous par ailleurs qu'à la fin des années 1970, Umberto Eco se penche sur la question de l'iconicité et postule, entre autres, l'existence de code de reconnaissance. Alors qu'il problématise la similarité entre expression et contenu, il introduit une nuance intéressante. Selon lui, certains blocs d'unités expressives peuvent renvoyer non à ce qui est vu, mais à ce qui est su. Ainsi, il montre que la représentation schématique du soleil (un cercle duquel sont tracées des lignes droites) dépend d'une iconicité gérée par une habitude de vie, une convention. Le caractère schématique iconique suppose le tracé d'une silhouette qui ne correspond pas à ce que nous pouvons voir. Nous rappelons que si le cercle possède bien les qualités communes avec la masse circulaire de l'étoile, les choses sont différentes pour les traits qui représentent les rayons. Nous ne pouvons les voir que lorsque la masse solaire est cachée par un nuage. Donc, la vision des rayons prenant la forme des traits n'est possible que lors de l'effacement du soleil. La représentation schématique réunit deux instants différés de visions qui ne peuvent s'inscrire dans une seule saisie visuelle.

²³³ Charles S. Peirce. *Écrits sur le signe*, trad. de Gérard Deledalle. coll. « Ordre philosophique », Paris. Seuil, 1978, 2.276.

Avec l'exemple des diagrammes et celui de la représentation schématique du globe solaire, il convient de constater que l'*iconicité encyclopédique*, telle que nous l'avons définie, s'élabore, non pas à partir d'une similarité visuo-typée, mais d'une similarité de savoir et ce, pour pallier l'abstraction (géométrique, visuelle, spatiale) des choses et des idées. Voyons comment ce type d'iconicité s'actualise dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*. Étudions la gravure XXXIII.



A.I-36 : Gravure XXXIII de l'*Atalanta fugiens*

La gravure XXXIII présente un feu sur lequel une table de bois est posée. Sur la table s'étend un corps humain constitué de deux jambes, deux bras et deux têtes. La présence des deux têtes est problématique, tout comme la présence des deux organes génitaux²³⁴. Dans à cette représentation, la question du choix entre l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'*iconicité encyclopédique* se pose.

²³⁴ La présence d'un phallus (à gauche) et d'un sein (à droite) est évidente.

Les sous-entités /un corps/, /deux bras/, /deux jambes/, /deux têtes/ pourraient d'emblée témoigner d'une *iconicité visuo-typée déviante*. En effet, les occurrences expressives des sous-entités /corps-bras-jambes/ sont associées à des types expressifs codés qui déterminent l'entité /être humain/. Mais l'occurrence expressive de la sous-entité /présence simultanée de deux têtes/ ne correspond à aucun type expressif connu (dans le cadre de l'analogie visuo-typée entre l'espace perçu et le « réel »). Ce faisant, le contenu, non segmenté et non codé, empêche la reconnaissance de la sous-entité dans l'identification du type /être humain/. La transformation opérée entre le signifiant et le référent n'est pas conforme à un type connu visuellement. Contrairement à l'exemple de l'homme sans pied, l'identification visuo-typée est mise en échec. De fait, le conflit perceptivo-cognitif suscité par cette forme est trop intense et empêche la reconnaissance iconique. Toutefois, le cerveau n'est pas prompt à rester dans une énigme iconique. Les sous-unités /un corps/, /deux bras/, /deux jambes/ le conduisent à identifier l'hermaphrodite sur la base des définitions qui en sont traditionnellement données. Il opère une lecture encyclopédique pour identifier la figure représentée. L'hermaphrodite est un être vivant qui se compose d'organes sexuels appartenant aux deux sexes. Présente chez l'homme à l'état embryonnaire, la nature hermaphrodite devient une pathologie lorsqu'elle perdure au-delà de l'embryogenèse. Elle se manifeste alors non pas par la présence d'une tête de femme et une tête d'homme, mais par celle des gonades mâles et femelles dans un seul corps. La présence des deux têtes est un fait de l'imagination pour représenter certains êtres des récits bibliques et mythologiques²³⁵. Le signe /être à deux têtes/ propose un amalgame de données encyclopédiques qui conditionnent la représentation iconique. Donc, la reconnaissance iconique ne conclut pas à un être humain normal, mais à un hermaphrodite. Conformément au fonctionnement cognitif, le cerveau reconnaît encyclopédiquement une forme qui renvoie directement à un contenu symbolique.

²³⁵ Dans le troisième chapitre de notre thèse, nous reviendrons en détail sur ces récits.

En explicitant le statut du signe au XVII^e siècle, nous avons remarqué le peu d'intérêt suscité par son actualisation dans les images. C'est à Giordano Bruno que nous devons des réflexions singulières sur le signe en termes d'image, notamment grâce à l'originalité de son procédé mémoriel, le théâtre de l'imaginaire, dont la logique fait montre d'un raisonnement sémiotique prégnant. Mais c'est aux XIX^e et XX^e siècles que des modèles généraux sont établis, notamment par Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Charles S. Peirce et Algirdas J. Greimas. À partir de leurs travaux, nombre de sémioticiens ont orienté leur recherche sur la question du signe visuel. Dans cette mouvance, l'image s'inscrit dans une démarche qui tend non pas uniquement à donner le sens des images – ce serait les ambitions d'une démarche iconologique –, mais à questionner et à comprendre le fonctionnement du trajet sémantique de celle-ci autant par rapport à sa dimension plastique qu'à sa dimension iconique. La considération de la plasticité dans l'analyse des œuvres a été plus problématique que l'iconicité car il a fallu attendre l'émergence de l'art non-figuratif pour que cet aspect de la sémiotique visuelle soit reconnu. Aujourd'hui, le rôle de la plasticité est attesté, bien que parfois encore occulté. Preuve en est son absence dans les quelques études sémiotiques de corpus alchimique. De ce fait, notre travail se distingue de ce qui a été réalisé jusqu'à présent dans le domaine de la symbolique alchimique par le fait que nous sémiotisons les gravures de l'*Atalanta fugiens* à partir des plus petites unités significatives, pour reprendre le vocable kandinskien, soit les variables plastiques, dans le but de rendre compte des modalités du trajet sémantique de la symbolique alchimique. À partir des thèses élaborées par des sémioticiens de la plasticité, mais aussi des artistes-graveurs, nous avons procédé à une analyse de la dimension plastique des images de l'*Atalanta fugiens* composée de traits, de hachures et de lignes et démontré leur signifiante ainsi que leur rôle dans la constitution de l'iconicité. Cette dernière a fait l'objet de recherches poussées donnant lieu à des modèles théoriques fondamentaux. Ceux de Charles S. Peirce, de Umberto Eco et du Groupe μ ont particulièrement retenu notre attention, car ils nous ont permis de mettre en place, dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, une typologie des iconicités identifiées comme suit : l'*iconicité visuo-typée normative*, l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'*iconicité encyclopédique*. Ces trois volets proposent différentes manières de sémiotiser le niveau

représentatif²³⁶ de l'image et instituent des types iconiques qui conditionnent les modalités interprétatives de la symbolique alchimique. Que la figuration représentée soit de type visuo-typée normative, visuo-typée déviante ou encyclopédique, elle instigue systématiquement un niveau symbolique tributaire du type d'iconicité en question.

²³⁶ Le mot représentatif fait ici référence à la compréhension de Gérard Deledalle du niveau iconique peircéen.

CHAPITRE III

SYMBOLIQUE ALCHEMIQUE ET DIMENSION CRITIQUE DE L'EXEGESE

Les étranges figures qui constituent la symbolique alchimique étonnent par leurs formes souvent extraordinaires, et inquiètent par l'opacité du sens qui s'en dégage. Nous avons vu que ces figures se sémiotisent sous la forme d'une typologie des iconicités en trois volets représentant autant des scènes de la vie quotidienne que des situations fictives insolites. Une telle hétérogénéité iconique signale inévitablement une gradation au niveau des interprétations qui leur sont associées. Il devient important de décrire les modalités sémiotiques qui mettent en lien l'iconicité et la symbolicité. C'est pourquoi avant de pénétrer la symbolique et d'en sémiotiser le trajet sémantique au-delà de la seule description du signe visuel, il est fondamental de revenir sur la définition du mot « symbolique ». En tant que science et théorie générale des symboles, « symbolique » devient problématique à partir du moment où le symbole n'est pas clairement défini. En effet, la définition du mot « symbole » est complexe, dans la mesure où elle fait montre d'une disparité lexicale au sein même des propositions faites par les lexicographes des dictionnaires et des encyclopédies généraux. Cette disparité sémantique est présente aussi dans les disciplines telles que la psychologie ou encore la sociologie, attestant ainsi d'une difficulté à rendre transparent le sens du mot « symbole ». Il est donc nécessaire d'éclaircir cet imbroglio lexical et, pour cela, d'étudier les acceptions déjà existantes. À partir de ce moment seulement, nous serons en mesure de poser les cadres définitionnels de notre propre conception dans le contexte de la symbolique alchimique. Assurément, c'est en termes sémiotiques que nous considérons le symbole hermétique. Nous postulons que ce dernier constitue un système comportant des unités visuelles discursives interreliées par une sémiose opérant un transfert sémantique entre un sens littéral et un sens figuré. Nous allons voir que, dépendamment des iconicités prédéfinies,

les gravures alchimiques relatent différents niveaux interprétatifs. Nous nommons ceux-ci « symbolicité » et les qualifions du même nom que les iconicités¹ dégagées du précédent chapitre, puisqu'ils sont liés à celles-ci. Alors serons-nous en mesure de définir la *symbolicité visuo-typée normative* (SVTN), la *symbolicité visuo-typée déviante* (SVTD) et la *symbolicité encyclopédique* (SE). Chaque type de symbolicité se sémiotise par un agencement singulier de diverses modalités interprétatives que nous présenterons sous la forme d'un schéma. Une fois le cadre théorique posé, nous démontrerons le fonctionnement de ce schéma. Dès lors, nous retracerons les différents processus de symbolisation en privilégiant un corpus d'images de l'*Atalanta fugiens* dont la particularité tient dans la manifestation plus ou moins explicite de ce que nous appellerons « *altérité sexuelle* » et qui, en termes d'alchimie, représente l'union des opposés masculin-féminin.

III.1 Le symbole : une notion complexe

Faire une synthèse de tout ce qui a été écrit sur le symbole dans le cadre des sciences humaines relève du défi, le mot « symbole » étant généralement utilisé de manière large pour parler autant d'allégorie, d'emblème, de signe, de signal, de devise, d'icône, d'image, de symptôme, de figure que d'archétype. À cet effet, en 1984, le sémioticien italien Umberto Eco qualifie le champ sémantique dudit mot de « forêt symbolique² » et s'indigne de la légèreté avec laquelle il est employé. L'hétérogénéité lexicale du mot « symbole » en entrave la compréhension et, au lieu d'opérer une transparence sémantique, disperse le sens jusqu'à le perdre. Ainsi sommes-nous en droit de nous demander ce qu'est véritablement le symbole. La question est délicate. C'est dans l'étude de la disparité des champs définitionnels que nous trouverons les propositions les plus probantes pour apporter quelque réponse. Nous

¹ Il s'agit de l'*iconicité visuo-typée normative*, de l'*iconicité visuo-typée déviante* et de l'*iconicité encyclopédique*.

² Umberto Eco. *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses universitaires de France. [1984] 1988, p. 191.

remarquons sans conteste que, de nos jours, le mot « symbole » est galvaudé justement à cause de l'hétérogénéité attestant dudit malaise définitoire. Mais cette « forêt symbolique » n'est pas sans raison, puisque le mot « symbole » est polysémique ; comme en témoignent les diverses entrées lexicales des dictionnaires et les emplois variés de certains anthropologues³, psychanalystes⁴, philosophes⁵ et sémioticiens⁶. Pour mieux saisir l'origine du problème, nous devons remonter aux sources étymologiques du mot.

III.1.1 Analyses étymologiques du mot « symbole »

L'étymologie nous permettant de comprendre la diachronie des mots, nous engageons les travaux d'Alain Rey, spécialiste en la matière. Que ce soit pour sa contribution au *Dictionnaire historique de la langue française* ou au *Grand Robert de la langue française*, le lexicographe français amorce son article sur le symbole par une analyse étymologique qu'il décline ensuite pour rendre compte, dans une perspective historique, des différentes acceptions homologuées.

Dérivé du grec *symbolon*, le mot « symbole » désigne un signe de reconnaissance, précisément un « objet coupé en deux dont deux hôtes conservaient chacun une moitié qu'ils transmettaient à leurs enfants ; on rapprochait les deux parties pour faire la preuve que des

³ Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in *Sociologie et anthropologie*, Paris. Presses universitaires de France, [1950] 2003, p. IX-LII.

⁴ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967 ; Jacques Lacan, « La Psychanalyse. III », in *Psychanalyse et sciences de l'homme*, Paris. Presses universitaires de France, 1957. p.41-81 ; Jacques Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, coll. « Champ freudien ». Paris, Seuil, 1975.

⁵ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*. coll. « Le Sens commun », Paris. Minuit, 1972.

⁶ Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, [1916] 1984 ; Louis Hjelmslev. *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968 ; Umberto Eco. *Sémiotique et philosophie du langage*. coll. « Formes sémiotiques ». Paris. Presses universitaires de France, 1988 ; Charles S. Peirce. *Collected Papers*. édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Harvard, Harvard University Press. [1935] 1960.

relations d'hospitalité avaient été contractées⁷ ». L'aspect relationnel qui se dégage de cette étymologie émane du verbe *sumballein* signifiant « jeter ensemble », « joindre », « réunir », et aussi « mettre en contact ». L'héritage grec chemine jusqu'au XIV^e siècle pour être, entre autres, repris par le latin chrétien et devenir *symbolum*. Dès lors, il représente la croyance et désigne spécifiquement le « tableau des principaux articles de la foi⁸ ». Cette utilisation, encore rare, devient plus employée au cours du XVI^e siècle dans le domaine de la théologie et prend le sens de « signe extérieur d'un sacrement⁹ ».

Outre l'emploi religieux, le mot « symbole » signifie également un « fait ou objet naturel perceptible qui évoque, par sa forme ou sa nature, une association d'idées 'naturelle' dans un groupe social donné avec quelque chose d'abstrait ou d'absent¹⁰ ». Cette acception est usitée jusqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles pour désigner d'une part, un « signe constituant une marque de reconnaissance pour les initiés au mystère (1690)¹¹ », en référence à l'utilisation antique, et d'autre part « un jeton servant de signe monétaire (1798)¹² ». À la même époque, deux autres sens, provenant du bas latin *symbola*, sont référencés ; il s'agit de la « quote-part payée dans un repas commun¹³ » et de la collation. L'usage actuel du mot « symbole » ne reprend pas toutes les définitions susmentionnées. Celles qui émergent à la fin du XVII^e siècle et qui renvoient au contexte culinaire sont rapidement abandonnées, alors que celles qui s'inscrivent dans la veine étymologique perdurent encore.

⁷ « Symbole », in *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert. [1992] 2004, tome III, p. 3719.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

III.1.2 Une lexicographie difficile à établir

Malgré une identité étymologique apparente, les définitions contemporaines font montre d'une disparité définitionnelle contraignante pour les dictionnaristes et les encyclopédistes. En effet, chacun propose une structure lexicographique singulière qui produit une confusion sémantique. Confrontons les propositions lexicales de l'*Encyclopaedia universalis*, du *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* et du *Robert*.

III.1.2.1 L'*Encyclopaedia universalis*

Dans l'article consacré au mot « symbole » de l'*Encyclopaedia universalis*, Dominique Jameux présente trois ensembles définitionnels. Le premier, employé au sens courant, renvoie à une acception dite « emblématique » dans laquelle le symbole établit la « concrétisation (objet, animal, figure...), d'une réalité abstraite (vertu, état, pouvoir croyance...) »¹⁴. Sont cités en exemple la colombe, symbole de la paix, le lion, symbole de courage, la croix latine, symbole du christianisme, et le sceptre et la couronne, symboles de la royauté ou du pouvoir.

Le deuxième ensemble mentionne les origines étymologiques grecques, soit « un objet partagé en deux, la possession de chacune des deux parties par deux individus différents leur permettant de se rejoindre et de se reconnaître »¹⁵. Dominique Jameux s'aventure dans de brèves explications relatant l'utilité du sens étymologique et spécifie que le mot « symbole » est utilisé en ce sens dans des contextes où la clandestinité est importante. En effet, le symbole permet alors de reconnaître le détenteur de l'autre morceau de l'objet séparé en deux comme la personne inconnue recherchée et permettant le passage illégal des frontières.

¹⁴ « Symbole », in *Encyclopaedia universalis*, Paris. Encyclopaedia Universalis, 2002. corpus 21, p. 957.

¹⁵ *Ibid.*

Le troisième ensemble désigne le symbole logico-mathématique.

On entend tout signe graphique, ou bien indiquant une grandeur donnée, ou bien prescrivant une opération précise sur ces grandeurs. Ainsi, dans la formule : $(f)y = x^2 + 3x - 4$, (f) , y , x , l'exposant 2 de x , le signe + et le signe - sont des symboles. Le symbole se définit ici en relation avec l'*algorithme*, « ensemble de règles opératoires propres à un calcul ».¹⁶

Cette acception ne laisse pas transparaître le lien avec l'étymologie ou avec la définition précédente. Elle ne présente pas une définition du symbole mais donne un exemple de ce que représente le symbole logico-mathématique. D'ailleurs, aucune définition précise qui aurait pu justifier la présence d'un tel corpus n'est formulée dans l'ensemble de l'article.

La composition proposée par Dominique Jameux manque manifestement de rigueur et de logique interne, d'abord par la présence d'une rubrique qui ne signale qu'un exemple, le symbole logico-mathématique, ensuite et surtout parce que l'auteur relègue au second plan l'analyse étymologique, privilégiant le sens dit « courant ». En guise de justification, il précise que son article suit la même structure que celle formulée par le philosophe français André Lalande (1867-1963) dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*¹⁷. Mais comme nous allons le constater, les définitions de Dominique Jameux et d'André Lalande, bien que communes, ne respectent pas le même ordre thématique. D'ailleurs, la proposition lexicale du philosophe français est tout aussi étonnante du point de vue de la logique sémantique proposée.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, coll. « Quadrige », Paris, Presses universitaires de France. [1926] 2002.

III.1.2.2 Le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*

Dans l'article qu'il écrit sur le symbole, André Lalande formule d'abord une analyse étymologique. Il affirme d'emblée que le symbole est un « (...) signe de reconnaissance, formé par les deux moitiés d'un objet brisé qu'on rapproche ; plus tard, signe quelconque, jeton, cachet, insigne, mot d'ordre, etc.¹⁸ ». Cette description, des plus concises, apparaît toutefois quelque peu incohérente, car, bien qu'elle soit ancrée étymologiquement, elle intègre des acceptions plus tardives que les propositions grecques et latines. De cette considération définitionnelle, André Lalande développe ensuite trois rubriques qui posent problème. La première définit un symbole qui réfère à « ce qui représente autre chose en vertu d'une correspondance analogique », donc aux « éléments d'un algorithme rigoureux », soit les symboles numériques et algébriques, et à « tout signe concret évoquant (par un rapport naturel) quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir : 'le sceptre, symbole de la royauté' ». Dans la deuxième rubrique, le symbole désigne « un système continué de termes dont chacun représente un élément d'un autre système¹⁹ », la métaphore étant un des exemples les plus manifestes de ce cas de figure. Finalement, le philosophe termine son analyse lexicale par une définition associant le symbole au formulaire d'orthodoxie²⁰.

En regard de cette architecture lexicographique, nous devons souligner l'aspect assez étonnant de la composition des rubriques. Umberto Eco, très incisif, dénonce en 1984 dans son ouvrage *Sémiotique et philosophie du langage*²¹ un problème de fond. Il critique l'acception donnée par André Lalande qui, de son point de vue, est limité à un amalgame définitionnel exempt de toute logique structurelle. N'est-il pas irrationnel d'énumérer les

¹⁸ *Ibid.*, p. 1079.

¹⁹ *Ibid.*, p. 1081.

²⁰ Le formulaire d'orthodoxie est un texte qui contient les lois de l'orthodoxie ainsi que les professions de foi communes aux trois confessions chrétiennes (catholicisme, orthodoxie et protestantisme). Ici que le symbole de Nicée.

²¹ Umberto Eco. « chapitre IV : le mode symbolique », in *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques ». Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 191-237.

symboles algébriques, algorithmes et numéraux, par essence purement conventionnels, à l'intérieur de la rubrique qui définit le symbole en fonction de sa nature analogique ? L'incohérence qui se dégage de cet exemple fait écho à un manque de rigueur évident observé en plusieurs endroits de la définition lalandienne. La deuxième entrée lexicale de l'article n'est en cela pas différente puisqu'elle désigne « un système continué de termes dont chacun représente un élément d'un autre système » et propose à titre d'exemple la métaphore. Or, celle-ci procède justement du passage d'un système à l'autre sur la base d'une correspondance analogique, et en cela, elle devrait être insérée dans la première rubrique. Enfin, l'ensemble de définitions de l'article d'André Lalande est suivi d'une discussion d'experts qu'Umberto Eco considère comme « un des moments les plus pathétiques de la lexicographie philosophique²² », car celle-ci laisse penser que « le symbole est à la fois tout et rien²³ » ; en témoigne le résumé qu'en fait le sémioticien :

Delacroix insiste sur l'analogie, mais Lalande affirme avoir reçu de Karmin la proposition de définir comme symbole toute représentation conventionnelle. Brunschvicg parle d'un pouvoir « interne » de représentation et cite le serpent qui se mord la queue mais Van Biéma rappelle que le poisson était symbole du Christ uniquement à cause d'un jeu phonétique et alphabétique. Lalande réitère sa perplexité : comment faire coïncider le fait qu'une feuille de papier peut devenir symbole de millions (et c'est de toute évidence le cas d'un rapport conventionnel) et le fait que les mathématiciens parlent de symboles d'addition, de soustraction et de racine carrée (où l'on ne voit pas de rapporta analogique entre signe graphique et opération ou entité mathématique correspondante) ? Delacroix observe qu'en ce cas on ne parle plus de symbole au sens où l'on dit que le renard est le symbole de la ruse (en effet, dans ce cas, le renard est symbole par antonomase, un être rusé représentant tous les membres de sa classe). On a encore la distinction entre symboles intellectuels et symboles émotifs, et l'entrée se clôt sur cette complication.²⁴

Le problème des propositions définitionnelles de Dominique Jameux et d'André Lalande s'avère être le raisonnement structurel illogique, confus et erroné étayant leurs articles. Le schéma lexical de l'*Encyclopaedia universalis* propose un ordre chronologique inhabituel,

²² *Ibid.*, p. 191.

²³ *Ibid.*, p. 192.

²⁴ *Ibid.*

inversant l'analyse étymologique et le sens courant. Or il est certainement plus pertinent d'énoncer la nature étymologique à partir de laquelle émerge le sens courant. Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, bien que l'article commence par l'étymologie du mot, l'auteur se fourvoie dans les entrées lexicales par une ordonnance insensée des définitions. La confusion afférente à ces incohérences structurelles produit un imbroglio sémantique qui fondamentalement découle de la nature polysémique du mot « symbole ». Ainsi, les structures lexicographiques des définitions proposées par André Lalande et Dominique Jameux rendent compte d'un chaos lexical et participent à l'opacité sémantique du mot symbole. Considérons à présent l'analyse lexicographique énoncée dans *Le Robert* qui, à l'encontre de Dominique Jameux et d'André Lalande, fait preuve d'une cohérence structurelle et définitionnelle dont découle une clarté sémantique.

III.1.2.3 *Le Robert*

Plurivoque, le symbole jouit donc de nombreux sens résultant des dérives sémantiques attestées au fil du temps par l'évolution diachronique du mot de même que des réappropriations effectuées à son égard par diverses disciplines. L'engouement de la psychanalyse, de la linguistique, de l'histoire de l'art, de l'histoire des religions, de l'anthropologie, de la sociologie, de la logique, de la sémiotique²⁵ pour l'utilisation du mot « symbole » fait ainsi montre d'un emploi éclectique.

Les lexicographes du *Dictionnaire historique de la langue française* sont certainement ceux qui ont le mieux su répertorier les différentes significations du symbole et surtout exemplifier leur actualisation selon la variété des domaines de spécialisation. Alain Rey, en

²⁵ Parmi les psychanalyses ayant abordé la question du symbole, citons Sigmund Freud (1856-1939), Carl G. Jung (1875-1961), Ernest Jones (1879-1958), Jacques Lacan (1901-1981). Les linguistes qui ont posé les bases d'une telle réflexion sont Émile Benveniste (1902-1976), Ferdinand de Saussure (1857-1913). Roman Jakobson (1896-1982) et Roland Barthes (1915-1980). Du côté de l'histoire de l'art et de l'histoire des religions, ce sont Émile Mâle (1862-1954) et Georges Dumézil (1898-1986) qui ont manifesté un vif intérêt pour le symbole. Ce dernier a également intéressé l'anthropologue Claude Lévi-Strauss (1908-), le sociologue Henri Lefebvre (1901-1991), le logicien Edmond Ortigués (1917-2005) ainsi que les sémioticiens Ferdinand de Saussure (1857-1913) et Charles S. Peirce (1839-1914).

tête, démontre que la polysémie provenant des origines latines s'est déclinée pour produire aujourd'hui différents types d'utilisation du mot « symbole », chacun trouvant dans des champs disciplinaires variés des réalisations plus ou moins concrètes. Ainsi, le lexicographe français dénombre trois sous-catégories. La première assimile le symbole à une figure ou « une personne qui incarne de façon exemplaire qqch (1678) et de ce qui, en vertu d'une convention arbitraire, correspond à une chose ou à une opération qu'il désigne²⁶ ». Le symbole est employé ainsi en chimie, en numismatique, en mathématique, en publicité et en informatique. De fait, les chimistes ont mis au point des symboles pour classer les éléments sous la forme d'un tableau dans lequel « Au » désigne l'or ; les créatifs publicitaires ont réalisé des logos pour signifier une marque et les mathématiciens ont inventé les symboles « + » et « - » pour représenter une addition et une soustraction. Parallèlement à cette sous-catégorie, Alain Rey en mentionne deux autres : l'une qui apparaît dès 1818, dans laquelle le symbole est « un énoncé descriptif, narratif, susceptible d'une double interprétation²⁷ », et l'autre qui introduit la dimension sémiotique. Nous ne discuterons pas ici de cette dernière puisqu'elle fera l'objet d'un exposé exhaustif dans la section III.2.1.

La dernière version du *Petit Robert* présente les trois rubriques du *Dictionnaire historique de la langue française*, mais cette fois-ci sous la même catégorie, définissant alors le symbole comme « ce qui représente autre chose (signe) en vertu d'une correspondance analogique²⁸ ». S'intègrent à cette classification définitionnelle les considérations littéraires, sociologiques, psychanalytiques, linguistiques et sémiotiques en fonction des acceptions appropriées. Par conséquent, les lexicographes du *Dictionnaire historique de la langue française* ou du *Petit Robert* ont opté pour une indexation concise des actualisations du symbole selon les disciplines convoquées. Dans l'*Encyclopaedia universalis*, Dominique Jameux procède différemment, pour ne pas dire à l'inverse des dictionnaires étymologiques. Au lieu de partir d'une définition générique et d'expliquer l'actualisation dans un domaine

²⁶ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris. Le Robert. 2004, tome III, p. 3719.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Alain Rey et Josette Rey-Debove. *Le nouveau petit Robert de la langue française*. Paris, Le Robert, 2007, p. 2482.

précis, qu'il s'agisse de la psychanalyse, de la sociologie ou de l'anthropologie, il explicite les enjeux théoriques de chaque champ et démontre comment celui-ci s'approprie le symbole en fonction de ses propres besoins intrascientifiques, mais sans pour autant déterminer de quel type de symbole il s'agit.

Donc, en regard du grand intérêt de plusieurs champs pour la question du symbole, il devient pertinent d'examiner ces points de vue pour justifier, par la suite, les bases de notre propre considération théorique. Chaque discipline, c'est-à-dire la psychanalyse, la sociologie ou l'anthropologie, investit différemment le concept de symbole, accentuant davantage la polysémie du mot. D'ailleurs, il est parfois déroutant de constater qu'au sein d'une même discipline, le « symbole » est utilisé selon une acception différente. Ainsi nous allons voir que, dans le domaine de la psychologie, si Sigmund Freud et Carl G. Jung intègrent le symbole à leur schéma de pensée, ils ne l'exploitent pas de la même façon.

III.1.3 Considérations psychologiques et sociologiques sur le symbole

III.1.3.1 Le symbole chez Sigmund Freud

Au début du XX^e siècle, Sigmund Freud²⁹ (1856-1939) révolutionne le monde de la psychologie. La psychanalyse qu'il construit est vaste et complexe, car elle se constitue de plusieurs thèmes de recherche dans lesquels le symbole est constamment convoqué. Pour avoir une meilleure connaissance de la psychologie humaine, la psychanalyse explore l'inconscient individuel et explique que les symboles statuent sur les modalités psychiques de l'être humain. La psychanalyse freudienne ancre sa théorie dans une perception sexuée du

²⁹ Parmi les œuvres majeures de Sigmund Freud, citons en quelques-unes : *Psychanalyse*, coll. « Les Grands textes », Paris, Presses universitaires de France, 1978 ; *Abrégé de psychanalyse*, coll. « Bibliothèques de psychanalyse », Paris, Presses universitaires de France, 1992 ; *Sur la psychanalyse : cinq conférences*, Paris, Gallimard, 1991.

fonctionnement humain. Effectivement, Sigmund Freud fonde son modèle sur un concept orienté sur ce qu'il appelle « libido ». Celle-ci est une énergie psychique qui s'actualise au niveau inconscient sous la forme de pulsions sexuelles. Selon le psychanalyste autrichien, l'être humain est constamment en proie aux notions de plaisir (pulsions de vie) et de déplaisir (pulsions de mort), toutes deux étant intimement liées au processus libidinal. Dès lors, le symbole investit cette dualité selon un vécu personnel pour rendre compte de l'évolution psychologique individuelle. Sigmund Freud a lui-même recours aux symboles pour expliquer les stades de développement de l'être humain et le fonctionnement onirique de la psyché.

Le processus de développement de l'enfant se divise, selon Sigmund Freud, en deux grandes étapes identifiées par la période des castrations³⁰ non œdipiennes³¹ et celle des castrations œdipiennes, les dernières étant conditionnées par le complexe d'Œdipe³². Le nom de ce complexe est directement inspiré d'un des récits de la mythologie gréco-romaine dont il est utile de rappeler l'histoire. Œdipe est le fils de Laïos et de Jocaste. Avant la naissance de celui-ci, l'oracle de Delphes prédit à Laïos qu'il sera tué par son enfant. Ce dernier décide de braver l'interdit et féconde sa femme Jocaste. Dans l'espoir de contrecarrer la prédiction de l'oracle, Laïos livre son fils à un serviteur. Celui-ci est chargé de le tuer, mais, au lieu d'obtempérer, le remet à un couple de bergers qui le confie au roi Polybe. Celui qui à présent est nommé Œdipe grandit persuadé qu'il est le fils du roi Polybe. Plus tard, un oracle delphien lui prédit qu'il tuera son père. Pensant pouvoir échapper à son destin, Œdipe part en exil pour ne plus jamais revoir Polybe. Il se rend à Thèbes, intrigué par le fléau qui dévaste la ville : le Sphinx. Au cours de ce voyage, il rencontre Laïos avec lequel il se dispute et qu'il tue, sans savoir alors qu'il était véritablement son père. Œdipe poursuit son chemin en direction de Thèbes, confronte le Sphinx qui terrorise la ville puis, victorieux, épouse Jocaste, sans savoir évidemment qu'elle est sa propre mère.

³⁰ La castration est un processus psychique qui s'effectue chez un être humain quand un autre individu lui signifie que l'accomplissement de son désir sous la forme qu'il voudrait lui donner est interdit. En ce sens, la castration consiste à donner les moyens à un enfant de faire la différence entre l'imaginaire et la réalité autorisée.

³¹ Elles sont au nombre de quatre : les castrations ombilicale, orale, anale et le stade du miroir.

³² Nous renvoyons le lecteur au travail de Marie Balmary qui a réalisé une étude magistrale et éclairante sur Sigmund Freud et l'Œdipe. (*L'homme aux statues. Freud et la faute cachée du père*. Paris, Librairie générale française. 1994).

Selon Sigmund Freud, le complexe d'Œdipe est présent chez les deux sexes, aussi refuse-t-il en 1909 la proposition de son élève Carl G. Jung d'utiliser un autre nom pour désigner ce complexe chez la petite fille. En effet, à l'instar du complexe d'Œdipe chez le garçon, Carl G. Jung recommande l'emploi de l'expression « complexe d'Électre » qui rend compte du développement de la petite fille. Ce nom est lui aussi inspiré de la mythologie grecque dans l'histoire suivante : Électre est la fille d'Agamemnon (roi de Mycènes) et de Clytemnestre. Agamemnon part combattre à la guerre de Troie. À son retour de la guerre, il est assassiné par l'amant de sa femme Clytemnestre. Électre, étant hors de la ville au moment du meurtre, décide de rentrer pour venger son père en tuant sa mère.

Quelle que soit la filiation freudienne ou jungienne, les deux démarches rendent compte, au niveau de l'inconscient, d'un schéma identique, c'est-à-dire un désir éprouvé par l'enfant pour le parent de l'autre sexe et une hostilité envers le parent du même sexe. Donc, c'est grâce au réinvestissement du mythe et surtout au message symbolique afférent³³ que Sigmund Freud normalise le fonctionnement psychique. En effet, le petit enfant doit passer par le stade d'amour du parent de sexe opposé et d'antipathie pour celui du même sexe pour compléter son propre processus identitaire. Le recours au mythe permet au psychanalyste autrichien de justifier et probablement de légitimer le modèle qu'il édifie pour rendre compte du développement psychologique normal de l'enfant.

Sigmund Freud ne convoque pas les symboles, via les mythes, pour expliquer uniquement le fonctionnement normatif de la psyché. En effet, il les exploite également dans l'analyse des rêves, mais cette fois-ci selon des considérations pathologiques. Dans *L'interprétation des rêves*³⁴, le psychanalyste explique que les rêves, par les symboles qu'ils contiennent, sont les porte-parole d'une pensée traumatisée, car ils représentent des images substitutives dont le contenu latent élabore un discours refoulé par un mécanisme de censure

³³ Le petit garçon ne peut tuer son père et épouser sa mère. et inversement chez la petite fille.

³⁴ Sigmund Freud. *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

psychique. À partir de là, Sigmund Freud entend parvenir à une interprétation des rêves selon un schéma récurrent préétabli universellement (un traumatisme donné se manifeste toujours de la même manière dans les rêves), et, aussi, selon le contexte sociétal du rêveur. L'analyse des rêves nécessite de comprendre non seulement le message symbolique, bien souvent libidinal dans la conception freudienne, qui symbolise le traumatisme du rêveur, mais aussi le lien existant avec l'événement de son quotidien ayant réveillé le choc psychique et déclenché le rêve.

Selon les deux points de vue psychanalytiques susmentionnés, c'est-à-dire le complexe d'Œdipe et l'interprétation des rêves, force est de constater que le symbole fonctionne dans le modèle freudien sur le mode d'un transfert sémantique par une correspondance analogique. L'élément qui conditionne la correspondance interprétative est le symbole, que celui-ci s'actualise dans les récits mythologiques ou dans les rêves. Dans ces cas, le transfert sémantique n'est pas infini, car le symbole qu'il sollicite est tourné vers la seule expression d'une libido censurée ou refoulée. Au début des années 1960, Gilbert Durand résume clairement ce fait dans *L'imagination symbolique* : « *L'image, le fantasme est symbole d'une cause conflictuelle qui a opposé dans un passé biographique très reculé – généralement durant les cinq premières années de la vie – la libido et les contre-pulsions de la censure.*³⁵ » Cette inclination à expliquer les stades de développement chez l'enfant et les traumatismes dans les rêves par une constante référence sexuelle engage Gilbert Durand à classer la pratique freudienne du symbole dans ce qu'il nomme l'« herméneutique réductive³⁶ ». En effet, le symbole freudien se limite à la manifestation de symptômes sexuels, et en cela est conditionné par une seule motivation, celle de trouver une causalité sexuelle au processus identitaire. Selon Gilbert Durand, cette réduction herméneutique rapproche plus le symbole freudien d'un « effet-signe³⁷ » dont la signification serait motivée non pas par un processus sémiotique illimité mais par un renvoi terme à terme devenu conventionnel dans la conception psychanalytique. Ainsi, le socio-anthropologue explique que la psychanalyse

³⁵ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. Paris, Presses universitaires de France, [1964] 1968. p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 43.

découvre « l'imagination symbolique que pour essayer de l'intégrer dans la systématique intellectualiste en place, que pour tenter de réduire la symbolisation à un symbolisé sans mystère³⁸ ». À l'inverse du psychanalyste autrichien, nous allons constater que Carl G. Jung inscrit le symbole dans un processus interprétatif multiple.

III.1.3.2 Le symbole chez Carl G. Jung

La limitation de l'interprétation freudienne à l'« obsession » libidinale et au développement individuel dérange son élève, Carl G. Jung, lequel, rappelons-le, avait proposé à son maître la distinction entre la sexualité du garçon et celle de la fille par la prise en considération du complexe d'Électre. Cette différence de points de vue cache une distance de plus en plus profonde entre les deux hommes, jusqu'au moment où Carl G. Jung s'affranchit du modèle freudien et institue la psychologie analytique, également appelée « psychologie des profondeurs ». Celle-ci se fonde sur la connaissance des bases archétypales inhérentes à tous les individus et procède comme un fait psychologique. Le constat d'une scission est évident. Carl G. Jung se distingue fondamentalement de la pensée freudienne par une conception collective de l'inconscient dont les structures archétypales attestent une universalité exprimée sous forme de mythes et de symboles plurivoques.

Le psychologue suisse utilise le symbole par le renvoi qu'il opère, non pour aboutir à un seul sens, mais à plusieurs sens. D'ailleurs, il explique la démarcation qu'il fait entre la signifiante univoque et la signifiante plurivoque par la distinction entre le sémiotique et le symbolique et souligne ainsi subtilement sa divergence avec la pensée freudienne. « Le contenu imaginaire de la pulsion peut être interprété soit de façon réductrice, c'est-à-dire *sémiotique*, comme une autoreprésentation de cette pulsion, soit de façon symbolique, comme sens spirituel de l'instinct biologique³⁹ ». Le sens spirituel correspond chez Carl G.

³⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹ Carl G. Jung, *La psychologie du transfert : illustrée à l'aide d'une série d'images alchimiques*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, [1971] 1980, p. 28.

Jung à l'archétype, c'est-à-dire à « une forme dynamique, une structure organique des images, mais qui déborde toujours les concrétions individuelles, biographiques, régionales et sociales, de la formation des images⁴⁰ ». Carl G. Jung considère le terme « sémiotique » dans une acception saussurienne, soit une correspondance conventionnelle entre deux parties. Il n'est donc pas étonnant qu'il se distingue de la considération saussurienne puisque, selon lui, l'archétype fait le lien entre les images conscientes et celles qui sont inscrites dans les profondeurs de l'inconscient par une correspondance analogique. Les transferts sémantiques qui en découlent produisent, selon Carl G. Jung, une pluralité de sens, dont les occurrences, bien que parfois antagonistes, modèlent l'entièreté du sens. Par exemple, le cercle désigne autant l'unité principielle que l'unité du temps. La compréhension jungienne du symbole s'inscrit dans une volonté de justifier l'existence d'un inconscient collectif qui réunit les cultures. Autrement dit, la psychologie des profondeurs propose de décrire l'inconscient collectif dans le but de comprendre les universaux psychologiques qui caractérisent les hommes. De tels universaux sont également convoqués dans les travaux de la sociologie, notamment par le biais de l'anthropologie et l'ethnologie. En empruntant une posture différente, Claude Lévi-Strauss bâtit ses réflexions sur une logique structurale et oriente ses recherches non plus vers le fonctionnement individuel mais sociétal.

III.1.3.3 La sociologie à l'œuvre : la conception lévi-straussienne du symbole

Au milieu des années 1960, l'anthropologue français Claude Lévi-Strauss œuvre dans le champ des sciences sociales. Il pratique une sociologie comparée en étudiant le fonctionnement sociétal de diverses civilisations, notamment celle des Indiens Bororos du Brésil central ou encore des Indiens de l'Asie du Sud. Selon lui, « toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, les règles matrimoniales, les rapports économiques, l'art, la science, la

⁴⁰ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France. [1964] 1968, p. 62.

religion⁴¹ », les systèmes symboliques faisant alors référence aux mythes. La méthode de Claude Lévi-Strauss consiste à analyser les modalités structurelles du mythe utilisées dans l'organisation sociale. Dès lors, la culture est conçue, à l'instar du langage, comme un système structural.

Dans *Anthropologie structurale*⁴², Claude Lévi-Strauss établit les modalités de sa pensée dans une perspective structuraliste et emprunte à la linguistique, notamment à la phonologie, ses mécanismes structurels. De fait, il explique que la compréhension du fonctionnement social s'inspire du modèle de la linguistique structurale pour l'étude d'une société donnée et de l'ensemble des mythes qui la constituent.

1° Comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives ; 2° ces unités constitutives impliquent la présence de celles qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. Mais elles sont, par rapport à ces derniers, comme ils sont eux-mêmes par rapport aux morphèmes, et ceux-ci par rapport aux phonèmes. Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous) : grosses unités constitutives [ou mytheme].⁴³

Rappelons qu'en phonologie, le morphème est la plus petite unité signifiante de la langue. Seul, il ne génère aucune signification. C'est donc la combinaison de plusieurs monèmes en syntagme qui lui confère un sens. À l'instar de cette structure, le père de la sociologie française, Claude Lévi-Strauss, postule que, seul, le mythe est vide de sens et n'obtient de valeur sémantique qu'une fois relié aux autres. Tout comme la phonologie étudie les stratégies sémantiques opérées entre les phonèmes, l'anthropologie structurale analyse la relation des mythes entre eux, ainsi considérés comme les modes d'expression d'une société

⁴¹ Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'ouvrage de Marcel Mauss », in *Sociologie et anthropologie*, Paris Presses universitaires de France. [1950] 2003. p. XIX.

⁴² Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*. Paris, Librairie Plon, 1958.

⁴³ *Ibid.*, p. 232-233.

donnée. À cet effet, le socio-anthropologue Gilbert Durand décrit l'analogie effectuée par Claude Lévi-Strauss entre la phonologie et l'approche structurale du mythe.

De même que la phonologie dépasse et délaisse les petites unités sémantiques (phonèmes, morphèmes, sémantèmes) pour s'intéresser au dynamisme des relations entre les phonèmes, de même la mythologie structurale ne s'arrêtera jamais à un symbole séparé de son contexte : elle aura pour objet la *phrase complexe* dans laquelle s'établissent des relations entre les sémantèmes et c'est cette phrase qui constitue le *mythème* « grosse unité constitutive » qui par sa complexité, « a la nature d'une relation ».⁴⁴

Considérant l'aspect relationnel entre les différentes structures d'une société, les systèmes symboliques procèdent à l'image du schéma sémiotique. Le sémioticien Umberto Eco conclut donc que dans la conception lévi-straussienne, « le symbolique s'identifie au sémiotique⁴⁵ ».

Le constat d'Umberto Eco ainsi que les approches psychologiques mentionnées plus haut appellent une remarque fondamentale : l'utilisation du mot « symbole », qu'elle soit sociologique ou psychologique, signale une compréhension différente du « mot », créant un effet d'imbroglio théorique. Il est alors important de considérer à présent les modèles qui, sur le plan théorique, ont permis de penser le statut et le rôle du symbole. La première question à régler est celle de son statut. L'ensemble des analyses définitoires du mot symbole ainsi que les considérations psychologiques et sociologiques n'ont fait que révéler une sorte d'instabilité terminologique latente que nous expliquons en termes sémiotiques : le symbole est-il un signe ?

⁴⁴ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*. Paris, Presses universitaires de France, [1964] 1968, p. 52.

⁴⁵ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses universitaires de France, [1984] 1988, p. 197.

III.2 Les cadres théoriques du symbole

III.2.1 Signe et symbole : une ambiguïté au sein même de la sémiotique

Les acceptions du mot « symbole » préalablement mentionnées nous ont amenée à nous demander si l'imbraglio sémantique ne provient pas d'une querelle de mot. « Symbole » et « signe » se disputent-ils le même sens ? Plus qu'une querelle, nous pensons qu'il s'agit d'une confusion de mots qui se manifeste tantôt sous la forme d'un emploi synonymique, tantôt sous celle d'une utilisation générique d'un terme par rapport à l'autre. Dans le premier cas, « symbole » peut être utilisé au même titre que « signe », alors que dans le second, il est son générique (ou inversement). Cette dernière situation justifie l'inquiétude de Paul Ricœur à propos d'une éventuelle impasse sémantique. « Si nous appelons symbolique la fonction signifiante dans son ensemble, nous n'avons plus de mot pour désigner ce groupe de signes dont la texture intentionnelle appelle une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat.⁴⁶ » Il est alors temps de convoquer la sémiotique pour son expertise dans le domaine des signes, tout en jouant de prudence, car, au sein même de la discipline, les écoles de pensée statuent différemment sur la notion de signe, de même que sur celle de symbole.

L'ampleur du problème est clairement synthétisée par la définition que propose Christian Vanden Berghen. « Le symbole est un signe : il permet le passage du visible à l'invisible (...)»⁴⁷. Cette acception est fascinante, car elle met en perspective les problématiques suscitées par l'utilisation du mot « signe » selon les postures théoriques adoptées. Précisément, parlons-nous ici d'un signe au sens de Ferdinand de Saussure ou d'un signe au sens de Charles S. Peirce ? Cette distinction est fondamentale, car, selon les deux traditions, elle n'implique pas le même type de relation au symbole. Alors que la première exclut le

⁴⁶ Paul Ricœur, *De l'interprétation : essai sur Freud*, coll. « Points », Paris, Seuil, 1965, p. 21-22.

⁴⁷ Christian Vanden Berghen, « Symbole, symbolique et symbolisme », in URL : <http://racines.traditions.free.fr/symboles/symbolrs.pdf>

symbole de ses considérations sémiotiques et lui oppose un mode symbolique, la seconde l'intègre au mode sémiotique conférant au symbole une fonction de signe.

III.2.1.1 L'école européenne

Au début du XX^e siècle, le linguiste Ferdinand de Saussure élabore à Genève un modèle sémiologique dans lequel il établit la nature binaire du signe linguistique. Ce dernier est constitué d'un signifiant et d'un signifié dont la relation est conditionnée par un principe conventionnel appelé « arbitraire du signe »⁴⁸. En guise d'exemple, il spécifie la nature de la relation signifiant-signifié des mots « sœur » et « bœuf ».

(...) l'idée de « sœur » n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de sons *s—ö—r* qui lui sert de signifiant ; il pourrait être aussi bien représenté par n'importe quel autre : à preuve les différences entre les langues et l'existence même de langues différentes : le signifié « bœuf » a pour signifiant *b—ö—f* d'un côté de la frontière et *o—k—s* (Ochs) de l'autre.⁴⁹

Ferdinand de Saussure reconnaît la nécessité de nuancer la systématisation initiale de son principe d'arbitrarité en précisant que celui-ci n'est pas absolu. « Le principe fondamental de l'arbitraire du signe n'empêche pas de distinguer dans chaque langue ce qui est radicalement arbitraire, c'est-à-dire immotivé, de ce qui ne l'est que relativement.⁵⁰ ». De fait, le linguiste mentionne la possibilité pour un signe d'être modalisé par un arbitraire relatif : c'est le cas, par exemple, du mot *dix-neuf* composé de *dix* et de *neuf*. Qu'il soit relatif ou absolu, l'arbitraire du signe détermine la nature sémiotique qui lie le signifiant au signifié sur la base d'une correspondance conventionnelle. Le symbole effectuant également un renvoi sémantique entre deux termes, son utilisation a parfois donné lieu à des confusions avec le

⁴⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris. Payot, 1972, p. 100.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 180.

signe. Ferdinand de Saussure déplore cette assimilation abusive et revendique la distinction entre les deux grâce à la nature arbitraire du signe, absente du symbole.

On s'est servi du mot *symbole* pour désigner le signe linguistique, ou plus exactement ce que nous appelons le signifiant. Il y a des inconvénients à l'admettre, justement à cause de notre premier principe. Le symbole a pour caractère de n'être jamais tout à fait arbitraire ; il n'est pas vide, il y a un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié. Le symbole de la justice, la balance, ne pourrait être remplacé par n'importe quoi, un char, par exemple.⁵¹

Si le symbole n'est « pas vide de sens » et « jamais tout à fait arbitraire », cela suppose qu'il est motivé et qu'en cela, il implique un renvoi de terme à terme conditionné par un processus interprétatif. C'est d'ailleurs ce que confirme la définition du mot « symbole » énoncée par Louis Hjelmslev.

Le mot *symbole* ne devrait être employé que pour des grandeurs qui sont isomorphes avec leur interprétation, telles que des représentations ou des emblèmes comme le Christ de Thorvaldsen, symbole de la miséricorde, la faucille et le marteau, symbole du communisme, les plateaux et la balance, symbole de la justice (...).⁵²

Portons une attention particulière à la proposition hjelmslevienne et, précisément, à l'exemple de la balance, symbole de justice. La relation entre la forme iconique |balance| et l'objet de référence s'établit sur un mode analogique, mais la relation entre ce motif et sa signification symbolique (justice) est conventionnelle, puisque nous devons apprendre le sens de l'icône |balance| en tant que figure de la justice. Cet exemple démontre que l'opposition arbitraire / motivé ne suffit pas à justifier la distinction entre le signe et le symbole, car même si le signe s'inscrit dans une dynamique d'arbitrarité et le symbole dans une dynamique de motivation, chacun peut être partiellement investi des deux principes. Si la distinction entre « arbitraire » et « motivé » est fondamentale, ce n'est pas elle, pour autant, qui conditionne la différenciation entre le signe et le symbole. C'est principalement la prise en compte de

⁵¹ *Ibid.*, p. 101.

⁵² Louis Hjelmslev, *Prolegomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968, p. 143.

l'argument référentiel qui permet d'opérer la démarcation entre les deux. En effet, les exemples de symboles fournis par Ferdinand de Saussure et Louis Hjelmslev exposent un processus de symbolisation généré par la présence d'un objet de référence. Rappelons que la conception saussurienne du signe, qui s'élabore à partir de la notion de langue, occulte partiellement l'argument référentiel convoqué, quant à lui, par le symbole. Dans cette optique, le référent ne peut en aucun cas être pensé en termes de signe. Donc, dès que l'argument référentiel est engagé, s'opère alors un processus interprétatif tributaire d'un principe de motivation. Le symbole fait sens parce qu'il est en relation d'analogie avec le signe auquel il renvoie. C'est pourquoi Umberto Eco stipule que « Saussure appelle [symbole] ce que Peirce appellerait [icône] »⁵³.

Dans la tradition européenne, le sémiotique et le symbolique sont perçus de manière distincte. Toutefois, la position saussurienne ne fait pas l'objet d'un consensus, puisque d'autres sémioticiens⁵⁴ incluent le référent aux objets étudiés par la sémiotique et intègrent la fonction symbolique. À la différence de la conception binaire du signe dans la tradition européenne, le logicien et mathématicien Charles S. Peirce propose une conception trinaire du signe qui prend en compte l'objet de référence et définit le processus de signification comme une sémiose dont l'objectif est d'opérer sans fin des transferts de sens.

III.2.1.2 L'école américaine

Dès le milieu du XIX^e siècle, le logicien et mathématicien Charles S. Peirce pose les fondements d'une sémiotique qui intègre l'objet de référence à son modèle. Par sa composition trinaire, le signe est constitué d'un *representamen*, d'un interprétant et d'un objet dont l'interaction produit, grâce à la sémiose, un transfert sémantique vers un signe

⁵³ Umberto Eco. *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses universitaires de France. [1984] 1988, p. 201.

⁵⁴ Nous pensons notamment à Charles S. Peirce, à Umberto Eco et aussi au Groupe μ .

autre. Le passage d'un signe à un autre est géré par des fonctions sémiotiques que Charles S. Peirce répertorie dans une typologie en neuf éléments, eux-mêmes classés en fonction de trois axes. Le premier questionne l'identité du signe, le deuxième son rapport à l'objet et le troisième sa relation avec l'interprétant.

Nous nous intéressons au deuxième axe qui modalise la relation du signe à l'objet en considérant trois fonctions sémiotiques : l'icône, l'indice et le symbole. Cette trichotomie ayant préalablement fait l'objet d'une analyse substantielle dans la section II.5.1, nous en proposons un résumé. Alors que le signe iconique entre en relation de ressemblance et de motivation avec son objet, l'indice établit un lien de contiguïté physique ou causale avec l'objet qu'il dénote, et le symbole institue une relation arbitraire avec son objet dans la mesure où il se définit par une convention sociale, par des habitudes ou par des lois. Ces trois fonctions sémiotiques ne sont pas exclusives. Par exemple, le symbole se trouve forcément impliqué dans une relation triadique avec les deux autres, l'icône et l'indice. Autrement dit, le symbole peut être iconique ou indiciel dans la mesure où, en plus d'avoir une valeur codifiée, il peut ressembler à son objet (*cf.* l'icône) ou lui être contigu (*cf.* l'indice). Selon la primauté d'une fonction sur l'autre, la sémiose procédera à un transfert arbitraire et / ou motivé. Contrairement à Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce trouve donc un moyen de rendre compte du fonctionnement du signe sans reprendre la délicate distinction entre arbitraire et motivé. Celle-ci, Ferdinand de Saussure l'avait déjà perçue en s'enlisant dans l'énonciation d'une différenciation entre un signe arbitraire absolu et relatif et un symbole « jamais tout à fait arbitraire ». Charles S. Peirce élude le problème puisqu'il préfère reconnaître la combinatoire des fonctions sémiotiques : un signe n'est pas uniquement iconique, il est iconique et symbolique ou indiciel et symbolique, etc. L'aspect intrinsèque de ces configurations sémiotiques a une incidence sur la manière de catégoriser le transfert sémantique, et surtout sur celle de concevoir l'existence de différents niveaux symboliques. Il se dégage de la logique peircéenne des niveaux interprétatifs conditionnés par la dominance de l'une des trois fonctions sur les autres. Prenons deux exemples de notre corpus. La compréhension du sens est plus facile face à la gravure III (A.1-18) qui représente une femme blanchissant du linge – il s'agit du blanchissage des métaux – que devant la gravure XXXIX qui met en image le récit d'Œdipe. Dans le premier cas, la reconnaissance du sens du motif

représenté est de type iconique, dans le second, elle est symbolique, et ce, même si le transfert sémantique est motivé par une correspondance analogique entre l'espace référentiel du récit mythologique et l'espace du discours alchimique. Nous ne développons pas davantage cette distinction, car nous aurons l'occasion d'y revenir ultérieurement.

La classification de Charles S. Peirce explique le fonctionnement sémiotique de tout type de signes. Bien qu'elle n'ait pas proprement été instituée pour expliquer celui des représentations picturales, cette classification fournit un excellent point de départ car elle permet de rendre compte du trajet sémantique d'images qui sont faiblement ou fortement codifiées. Les premiers travaux ayant tenté de systématiser le fonctionnement du trajet sémantique des images symboliques sont ceux de l'anthropologie de l'imaginaire. En effet, à la même époque que Charles S. Peirce, Gilbert Durand analyse spécifiquement les mécanismes interprétatifs des images symboliques et rejoint dans la typologie qu'il élabore des considérations sémiotiques pertinentes. Malgré quelques imprécisions et quelques lacunes, nous devons saluer sa classification des images symboliques.

III.2.2 L'apport des théories de l'imaginaire : la thèse de Gilbert Durand

Gilbert Durand est certainement l'un des premiers à avoir réfléchi sur les fonctionnalités de l'image symbolique en introduisant un vocabulaire qui convoque simultanément le sémiotique et le symbolique. Dès le début des années 1960, dans la mouvance de Gaston Bachelard et de Carl G. Jung, le socio-anthropologue problématise l'imaginaire d'un point de vue anthropologique. En étudiant les mythologies du monde, plus précisément les mythes, et les images qui en découlent, il identifie les dispositifs qui structurent l'imaginaire. Ainsi, il aboutit à un classement qu'il nomme « régime de l'imaginaire ».

Tout imaginaire humain est articulé par des structures irréductiblement plurielles, mais limitées à trois classes gravitant autour des schèmes matriciels du « séparer » (héroïque), de « l'inclure » (mystique) et du « dramatiser » – étaler dans le temps les images en un récit – (disséminatoire).⁵⁵

Les modalités du mécanisme interprétatif des images symboliques étant complexes, Gilbert Durand convient de la nécessité d'en catégoriser les modes de fonctionnement. Le résultat de ses recherches fait l'objet d'un ouvrage intitulé *L'imagination symbolique* publié en France en 1964 qui permet de dissiper la confusion à l'égard des termes relatifs à l'imaginaire⁵⁶ – « symbole » étant utilisé indifféremment avec « image », « signe », « allégorie », « emblème », « parabole », « mythe », « figure », « icône », « idole » – et précisément de voir comment ceux-ci s'organisent dans l'imagination. Gilbert Durand stipule que l'être humain conçoit le monde de manière directe, lorsqu'une chose signifiée correspond à une image, et ce, sur la base d'une analogie presque physique, et de manière indirecte, lorsque la chose représentée ne coïncide avec aucune image préalablement perçue dans la réalité.

La conscience dispose de deux manières de se représenter le monde. L'une directe dans laquelle la chose elle-même semble présente à l'esprit, comme dans la perception ou dans la simple sensation. L'autre indirecte lorsque, pour une raison ou pour une autre, la chose ne peut se représenter en chair et en os à la sensibilité (...) Dans tous [l]es cas de conscience indirecte, l'objet absent est re-présenté à la conscience par une image, au sens large de ce terme.⁵⁷

Cette distinction ne convient pas complètement à Gilbert Durand ; selon lui, elle est trop radicale. Il serait plus approprié de penser la représentation du monde en termes de degrés ou d'échelle, car les images symboliques ne peuvent pas être sciemment cloisonnées dans un

⁵⁵ Gilbert Durand, *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 26.

⁵⁶ Notons que cette confusion peut, dans quelques cas, être justifiée par un rapprochement étymologique. Prenons comme exemple les mots « symbole » et « emblème ». Alors que « symbole » dérive du verbe grec *sumballein*, « emblème » provient de *emballein*, tous deux se composant du même radical *ballein* signifiant « jeter », dans le sens de « réunir ».

⁵⁷ Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, [1964] 1968, p. 3-4.

processus sémantique direct d'un côté et indirect d'un autre. Effectivement, elles dépendent de stratégies interprétatives de différents niveaux répartis entre les extrémités des deux axes, l'un indiquant celles qui sont instituées par une concordance de sens déterminé (direct), l'autre désignant celles qui sont régies par une indétermination de sens (indirect).

Il vaudrait mieux décrire que la conscience dispose de différents degrés de l'image – selon que cette dernière est une copie fidèle de la sensation ou simplement signale la chose – dont les deux extrêmes seraient constitués par l'adéquation totale, la présence perceptive, ou l'inadéquation la plus poussée c'est-à-dire un signe éternellement veuf du signifié, et nous verrons que ce signe lointain n'est autre que le symbole.⁵⁸

Le socio-anthropologue de l'imaginaire propose alors une échelle de valeurs qui permet de classer les images symboliques selon le mode direct et le mode indirect. Attentif à la distinction instituée entre les deux et désireux de la rendre plus transparente, il offre une vision tripartite de l'échelle des valeurs symboliques et distingue le *signe arbitraire*, le *signe allégorique* et le *symbole*. Chacun des trois niveaux se différencie selon l'investissement arbitraire ou motivé du renvoi sémantique.

Le *signe arbitraire* se différencie des deux autres par un souci d'économie dans la mesure où il renvoie à un signifié choisi arbitrairement afin de faciliter l'accès au sens. La terminologie de Gilbert Durand peut ici porter à confusion car l'expression « signe arbitraire » pourrait laisser penser à un investissement du concept d'arbitraire du signe saussurien. Mais en aucun cas Gilbert Durand ne confond le signe linguistique saussurien (hors mode symbolique) et son *signe arbitraire* (appliqué précisément au mode symbolique). Assurément, l'emprunt terminologique est déconcertant, dans la mesure où, a priori, il renvoie simultanément à deux positions théoriques difficilement conciliables. Gilbert Durand donne un exemple qui nous permet d'éclaircir sa position : celui de la représentation de la tête de mort au-dessous de laquelle sont représentés deux tibias croisés. « Il est plus rapide de tracer sur une étiquette une tête de mort stylisée et deux tibias croisés que d'explicitier le

⁵⁸ *Ibid.*, p. 4.

processus compliqué par lequel le cyanure de potassium détruit la vie⁵⁹ ». En fait, le *signe arbitraire* de Gilbert Durand est considéré partiellement comme un processus sémiotique puisqu'il renvoie à un signe autre grâce à un principe conventionnel, sans toutefois opérer un renvoi *ad infinitum* tel que le prônait Charles S. Peirce. Le transfert sémantique engagé procède autant de la fonction symbolique (convention), puisque le crâne dessiné sur des tibias croisés représente la mort, que de la fonction indicielle (contiguïté de cause à effet), car l'ingestion de cyanure provoque la mort.

La deuxième classification d'images symboliques est plus complexe que la première. Elle se compose de *signes allégoriques* représentant des idées abstraites ou encore des concepts moraux ; le *signe allégorique* prend alors la forme d'allégories, d'emblèmes et d'apologues.

(...) pour signifier la Justice ou la Vérité, la pensée ne peut se livrer à l'arbitraire car ces concepts sont moins évidents que ceux reposants sur des perceptions objectives. Il faut alors avoir recours à un mode de signes complexes. L'idée de justice sera figurée par un personnage punissant ou absolvant et j'aurai alors une allégorie ; ce personnage pourra être entouré ou se servir de différents objets ; tables de la loi, glaive, balance et j'aurai affaire alors à des emblèmes (...).⁶⁰

Dans ce passage, le *signe allégorique* se distingue du *signe arbitraire* par la correspondance analogique entre le signe et l'objet choisie pour représenter le personnage punissant.

Le *symbole*, quant à lui, renvoie à quelque chose d'absent, de secret, d'imperceptible, d'indicible. Inspiré par l'étymologie du mot, qui le définit comme un objet dont les deux parties constituantes étaient initialement jointes, Gilbert Durand précise que les deux parties correspondent aux dimensions visible et invisible du symbole. Le signifié représentant l'indicibilité du symbole, le socio-anthropologue explique, à l'instar de Charles S. Peirce, que le mouvement sémantique entre le dicible et l'indicible doit être continu, c'est-à-dire *ad infinitum*, et s'actualiser dans des occurrences parfois même contraires.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 6.

Le terme signifiant, le seul concrètement connu, renvoie « en extension » si l'on peut dire, à toutes sortes de « qualités » non figurables, et cela jusqu'à l'antinomie. C'est ainsi que le signe symbolique, « le feu », agglutine les sens divergents et antinomiques du « feu purificateur », du « feu sexuel », du « feu démoniaque et infernal ».⁶¹

L'opposition des significations ne doit pas être considérée comme une disparité sémique, mais plutôt comme une pluralité dont l'union conduit à une globalité sémantique. Gilbert Durand stipule donc que le symbole engage une pensée indirecte opérant sur un mode transcendantal qui fonctionne comme un renvoi sémantique d'une présence figurée, et ce, dans une compréhension de l'indicible.

En tant que sémioticienne, nous convenons que l'analyse durandienne demande une gymnastique sémiotique difficilement acceptable, car il utilise des terminologies et des concepts qui fusionnent les traditions sémiotiques française et anglo-saxonne. Il n'en demeure pas moins que sa classification des images symboliques en *signe arbitraire*, en *signe allégorique* et en *symbole* a le mérite d'identifier les différentes modalités interprétatives du processus symbolique. Pour comprendre la globalité fonctionnelle de l'image symbolique, il nous faut à présent questionner le rôle du symbole, et pour cela, nous nous intéresserons aux travaux du phénoménologue Paul Ricœur (1913-2005) lequel a proposé des voies fécondes pour penser l'essence du symbole.

III.2.3 L'apport de la phénoménologie : l'argumentaire de Paul Ricœur

Dans les années 1960, Paul Ricœur accorde une grande partie de ses recherches à l'herméneutique, c'est-à-dire à l'interprétation des symboles et spécifiquement à leurs enjeux philosophiques et établit le fait que « le symbole donne à penser ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

« Le symbole donne à penser » : cette sentence qui m'enchanté dit deux choses ; le symbole donne ; je ne pose pas le sens, c'est lui qui donne le sens ; mais ce qu'il donne c'est « à penser », de quoi penser. À partir de la donation, la position ; la sentence suggère donc à la fois que tout est déjà dit en énigme et pourtant qu'il faut toujours tout commencer et recommencer dans la dimension du penser. C'est cette articulation de la pensée donnée à elle-même au royaume des symboles et de la pensée posante et pensante, que je voudrais surprendre et comprendre.⁶²

Le symbole donne à penser, il fait appel à une interprétation, précisément parce qu'il dit plus qu'il ne dit et qu'il n'a jamais fini de donner à dire.⁶³

Paul Ricœur estime que définir le mot « symbole » revient à insister sur l'acception du mot « interprétation », les deux unités lexicales étant interdépendantes :

*J'appelle symbole toute structure de signification ou un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier.*⁶⁴

*L'interprétation (...) est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale ; je garde ainsi la référence initiale à l'exégèse, c'est-à-dire à l'interprétation des sens cachés. Symbole et interprétation deviennent ainsi des concepts corrélatifs ; il y a interprétation là où il y a sens multiple, et c'est dans l'interprétation que la pluralité des sens est rendue manifeste.*⁶⁵

Le passage du sens littéral au sens connoté induit la double intentionnalité. Au-delà du signe univoque inscrit dans le sens premier se profile un autre niveau de signification, une intentionnalité seconde. Paul Ricœur n'explicite pas la nature du lien entre le sens premier et le sens second, mais sous-entend l'existence d'une analogie sémantique. Travaillant sur le fonctionnement du symbole du mal, il précise ainsi sa théorie de double intentionnalité :

⁶² Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, coll. « Ordre philosophique », Paris, Seuil, 1969, p. 284.

⁶³ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

Le symbole recèle dans sa visée une intentionnalité double : il y a d'abord l'intentionnalité première ou littérale, qui, comme toute intentionnalité signifiante, suppose le triomphe du signe conventionnel sur le signe naturel [...] Mais sur cette intentionnalité première s'édifie une intentionnalité seconde qui vise [...] une certaine situation de l'homme dans le Sacré.⁶⁶

Nous reconnaissons dans le concept de double intentionnalité énoncé par Paul Ricœur l'amorce du processus interprétatif formulé par Charles S. Peirce, la sémiase. C'est parce qu'il donne à penser que le symbole opère un renvoi sémantique, qui, selon le sémioticien américain, ne s'arrête pas à un deuxième niveau, mais continue « à l'infini ». Dès lors, il peut susciter, comme l'a expliqué Gilbert Durand, une kyrielle herméneutique. Par conséquent, le symbole s'actualise dans une pluralité de sens qui ne fait qu'alimenter sa nature indicible. Si les auteurs susmentionnés s'accordent à dire que le symbole est difficile à appréhender du fait de son sens caché, nous constatons que peu d'entre eux ont questionné la difficulté d'accéder au sens. Peut-être est-ce parce que jusqu'à présent aucun modèle approprié aux images n'a été réalisé pour comprendre les mécanismes du processus de symbolisation. Charles S. Peirce est certainement le seul à avoir proposé un concept qui, bien que ce ne soit pas le but du sémioticien, permettrait de comprendre le fonctionnement des modalités interprétatives du symbole. En nous inspirant de son modèle, mais aussi des thèses soutenues par Gilbert Durand et Paul Ricœur, nous proposons de définir le symbole tel qu'utilisé dans la symbolique alchimique.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 285.

III.3 Description de la symbolique alchimique

III.3.1 Quelle définition pour la symbolique alchimique ?

III.3.1.1 Le symbole alchimique : un creuset théorique

En regard des conceptions symboliques définies par les sémioticien, phénoménologue et socio-anthropologue, il est important d'identifier les modalités interprétatives qui répondent aux exigences de la symbolique alchimique. Ainsi devons-nous justifier notre conception du symbole en conjuguant des thèses déjà existantes.

Le symbole étant un médiateur qui régit le processus interprétatif entre deux parties⁶⁷ ou entre deux signes (peircéens), nous retenons de l'approche de Paul Ricœur son concept de double intentionnalité parce qu'il explicite le transfert d'un sens premier à un sens second. Cette compréhension du processus sémantique instituée par un déplacement sémantique entre deux signifiés est également présente dans le domaine de la sémiotique, essentiellement dans les traditions anglo-saxonnes. Umberto Eco, dont l'affiliation théorique est de toute évidence peircéenne, corrobore donc l'inférence ricœurienne en définissant le symbole comme suit : « On a un symbole chaque fois qu'une séquence donnée de signes suggère, au-delà du signifié qui leur est immédiatement assignable à partir d'un système de fonctions de signe, un signifié indirect⁶⁸ ». Dès lors, le signe premier engendre, grâce au processus sémiotique, un transfert sémantique engageant un autre signe et ainsi intégrant une signification différente de la première. Le trajet de symbolisation s'inscrit alors dans un processus de sursignification. Précisons que le deuxième sens n'annule pas pour autant les traits signifiants du premier. En fait, il inclut un discours qui le prolonge et le dynamise en lui annexant d'autres valeurs

⁶⁷ Rappelons que les deux parties constitutives du symbole sont différemment nommées par les auteurs. Gilbert Durand distingue le signifiant du signifié ou encore la partie visible de la partie invisible. Paul Ricœur préfère parler de l'interrelation entre le sens direct, primaire, littéral et le sens indirect, secondaire et figuré. Umberto Eco, quant à lui, favorise les termes plus sémiotiques, en accord avec le modèle hjelmslevien, d'expression et de contenu, le premier sens, ou symbolisant, devenant l'expression du second alors évoqué comme son contenu, ou symbolisé.

⁶⁸ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques », Paris. Presses universitaires de France. [1984] 1988, p. 203.

sémantiques. Alors, la sémiologie opérée n'est pas limitée par un sens unique puisqu'elle génère de multiples occurrences interprétatives. C'est d'ailleurs ce qu'a mis en évidence Évelyne Grossman avec son principe de « défiguration » qu'elle convoque en 2004 dans un contexte littéraire, pour rendre compte de la perte de repères sémantiques verbocentrés accompagnée d'une systématique re-sémantisation. Examinons la définition donnée par la théoricienne en littérature française :

La défiguration est un mouvement de déstabilisation qui affecte la figure (...) La défiguration est une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime (...). Donner voix à l'innommable, donner figure à l'infigurable suppose de défaire les formes coagulées, de les ouvrir, de les déplacer (...) Elle s'inscrit dans le mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'ouvre, la déplace, la met en suspend, l'anime, en un mot la fait vivre.⁶⁹

Le processus de re-sémantisation, utilisé dans le domaine de la littérature, induit une désémantisation nécessaire à la production du sens. Actualisée dans une dynamique picturale, la défiguration agit de la même manière, mais cette fois-ci sur l'image. La défiguration déforme l'image et, simultanément, la reforme. Elle est dégénérescence d'un sens et génératrice d'un autre. Ambivalente et paradoxale, elle est principe de mort et de vie de la figure. En cela, la défiguration est activée dès que s'opère un procédé interprétatif, puisque le passage d'un sens littéral à un sens signifié, dans le cas du symbole, est perte d'un sens et ajout d'un autre. Précisons que la perte n'est pas totale, mais bien partielle dans la mesure où elle est tributaire de la propriété lexicale commune qui autorise l'indexation d'autres possibilités sémantiques. Assurément, le passage d'un niveau de sens à un autre suggère une logique sémantique associant le premier signifié au deuxième signifié. Dès lors, nous devons considérer la nature du renvoi qui opère le glissement du niveau littéral au niveau figuré : est-il de type analogique ou conventionnel ?

⁶⁹ Évelyne Grossman, *La défiguration*, Artaud-Beckett-Michaels, coll. « Paradoxe ». Paris. Minuit, 2004. p. 7.

III.3.1.2 Les modalités du renvoi sémantique dans la symbolique alchimique

L'hésitation terminologique, et parfois même la confusion que nous avons ressentie lors de l'analyse des divers modèles théoriques à l'égard de la nature du renvoi sémantique nous oblige à questionner le caractère antithétique et duelle des conceptions « analogique » et / ou « conventionnelle ». Nous pensons qu'elle altère considérablement la compréhension du mode symbolique : tantôt opposés, le conventionnel et l'analogique opèrent une différenciation entre le signe et le symbole (*cf.* la tradition française de la sémiologie) ; tantôt unis, ils procèdent à l'élaboration du signe subdivisé en fonction iconique, indicielle et symbolique (*cf.* la tradition américaine de la sémiotique).

Umberto Eco pense régler le problème de choix entre les deux adjectifs « conventionnel » et « analogique » en proposant une explication diachronique dans laquelle il soutient que la relation entre le symbolisant et le symbolisé⁷⁰ était originellement instituée par une correspondance analogique, mais qu'au fil du temps, elle est devenue conventionnelle. Ainsi, il justifie son hypothèse en mentionnant l'évolution des emblèmes et des allégories. « Même si ces configurations avaient à l'origine quelque motivation « iconique », elles ont, par la suite, fonctionné comme des artifices totalement conventionnels.⁷¹ » Il confirme sa position avec l'exemple du symbole représentant la faucille et le marteau :

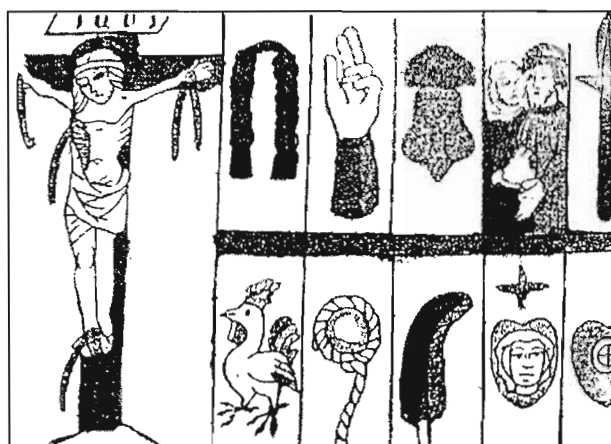
Aux origines, la faucille et le marteau ou la balance manifestaient quelque relation plus ou moins 'analogique' avec leur contenu, mais il est indubitable qu'aujourd'hui ils valent comme signes conventionnels et la preuve en est qu'ils sont totalement incompréhensibles à qui n'en possède pas le code.⁷²

⁷⁰ Rappelons que le terme « symbolisant » est utilisé par Umberto Eco et identifie la partie visible du symbole, ou signifiant, chez Gilbert Durand et le sens direct, primaire ou littéral chez Paul Ricœur. Le terme « symbolisé », quant à lui, employé par Umberto Eco qualifie la partie invisible du signe, ou signifié chez Gilbert Durand et le sens indirect, secondaire ou figuré chez Paul Ricœur.

⁷¹ Umberto Eco. *op. cit.*, p. 201.

⁷² *Ibid.*, p. 201-202.

Les considérations du sémioticien italien vérifient quelques utilisations historiques et, parmi les plus révélatrices, mentionnons celles des images dans les pratiques religieuses. Par exemple, au XVI^e siècle, les prêtres promulguaient le catéchisme par l'intermédiaire d'images symboliques dont le fonctionnement correspond à celui proposé par le sémioticien italien. Prenons l'exemple de l'illustration des dix commandements.



A.I-36 : *Les dix commandements* (anonyme), gravure sur bois, XV^e siècle, Musée Gutenberg (Mayence)

Chaque commandement est représenté par une image selon un ordre chronologique précis et réparti sur deux axes horizontaux. Avant d'expliquer le mécanisme interprétatif de ces images, nous devons convoquer quelques statistiques. À la Renaissance, un curé sur quatre ne savait pas lire et un curé sur deux ne comprenait pas le latin. L'image était alors utilisée comme un instrument pédagogique enseigné selon un processus conventionnel établi sur le même mode qu'un procédé mémoriel. À l'origine, les images illustrant les dix commandements représentaient des scènes de la vie quotidienne de tout un chacun. Ainsi, le premier commandement, « vous n'aurez point des dieux étrangers devant moi⁷³ », est représenté par l'image du rosaire. Grand chapelet utilisé dans la religion catholique pour prier, il évoque un moment privilégié avec le SEUL dieu exauçant les oraisons. La nature

⁷³ « Exode », in *La Bible*, chapitre 20, verset 3, trad. de Lemaître de Sacy. coll. « Bouquins », Paris. Laffont, 1990, p. 90.

analogique initiale entre le symbolisé et le symbolisant est ici évidente. Aujourd'hui, ces mêmes images sont devenues des codes motivés par un souci d'économie de lecture lorsque les sujets sont coutumiers de la sphère symbolique ou par un souci de pédagogie lorsqu'ils n'évoluent pas dans ce milieu.

Dans le cas des symboliques ésotériques, notamment alchimiques, l'identification du renvoi sémantique est plus complexe que ne le suggère Umberto Eco. Il ne désigne pas uniquement le passage d'un procédé analogique à un procédé conventionnel. Effectivement, la symbolique est saisie simultanément d'après les deux procédés, mais ces derniers sont convoqués différemment selon le receveur de l'image. N'oublions pas que la symbolique alchimique, contrainte par le secret qu'elle détient, est destinée aux seuls initiés. De ce fait, elle utilise un langage différent selon le destinataire.

[Dans] le cas de l'image du serpent qui se mord la queue [...] n'importe quel destinataire devrait être en mesure de reconnaître que l'image représente un serpent dans une posture inhabituelle et devrait en inférer – à cause de cette étrange position – que *peut-être* l'image veut dire quelque chose d'autre. Donc, au sens indirect, on devrait faire le départ entre la possibilité normale d'interprétation ultérieure et *le sentiment de sursignification* qu'éprouve un destinataire face à un signe dont l'émission semble bizarre ou peu justifiable dans certaines circonstances.⁷⁴

C'est également ce qu'observe Donald Maddox dans une analyse sémiotique de la Quatrième Parabole du traité hermétique intitulé *Aurora consurgens*⁷⁵.

⁷⁴ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁵ Pour plus de détails sur l'*Aurora consurgens*, nous renvoyons le lecteur à la section II.3.1

La saisie du sens doit (...) se faire par le biais d'une faculté d' 'entente' supposant de la part du destinataire compétent une orientation éthique particulière qui lui permettra d'opérer l'assimilation d'ordres sémantiques autonomes. Nous avons déjà remarqué que dans les chapitres qui servent de préface générale aux sept paraboles de l'*Aurora*, notre parabole s'adresse à un tel destinataire, doté d'une réceptivité herméneutique préalablement cultivée – doté d'une 'oreille pour entendre' – qui le rendra capable d'assimiler une hiérarchie d'univers figuratifs distincts.⁷⁶

Étant prédestiné aux quelques adeptes, le symbole conditionne l'appartenance des individus à la société alchimique ; de ce fait, il inclut par sa compréhension autant qu'il exclut par son opacité. Il est donc géré par une double fonction, celle de cacher son contenu aux néophytes et de le dévoiler aux élus. Alors, la symbolique opère deux fonctionnements, l'un agissant par transparence initiatique, l'autre par herméticité profane, les deux étant modalisés par des stratagèmes interprétatifs qui orientent les initiés et tiennent à distance les néophytes. Ces stratégies, nous devons maintenant les examiner.

L'interprétation symbolique peut s'effectuer ainsi que l'énonce Umberto Eco, c'est-à-dire selon un mode analogique puis conventionnel, mais uniquement lorsque le destinataire est un initié. Les élus perçoivent la symbolique alchimique grâce à des correspondances analogiques qui, une fois établie, sont encodées et deviennent conventionnelles. Dès lors, elles évoluent en codes régis par une *ratio facilis*, le contenu étant identifié et reconnu comme tel. Pour le profane, le cheminement est différent. N'ayant pas la connaissance hermétique, la transposition analogique n'est pas évidente à effectuer, et souvent le destinataire pense le trajet interprétatif sur un mode conventionnel. Dans ce cas, la conventionalité est dictée par une *ratio difficilis*, le destinataire supputant l'existence d'une norme, d'un code qui lui est inaccessible. Parallèlement, le profane peut reconnaître dans quelques images une correspondance analogique, parce que l'alchimiste modalise sa symbolique selon différents niveaux de compréhension. Autrement dit, si certains niveaux sont impénétrables, d'autres peuvent tout de même être saisis par le néophyte. C'est en cela que réside toute l'ingéniosité

⁷⁶ Donald Maddox, « *Aurora consurgens* : opérations et initiation ». in *Versus, Quaderni di studi semiotici*, n° 64, janvier-avril 1993, p. 20.

de la construction symbolique du langage alchimique, car tout n'étant pas secret, l'alchimiste joue avec les niveaux de symbolisation.

Pour mieux comprendre l'interaction des deux procédés interprétatifs sur la différenciation des niveaux de symbolisation, étudions un exemple. Au début de notre thèse, nous avons consacré un premier chapitre à l'alchimie et notamment aux phases opératives qui constituent le Grand Œuvre. Rappelons que l'alchimiste doit trouver la *matière première* à partir de laquelle il pourra opérer des transmutations et produire la *pierre philosophale*. Les phases opératives qui transforment la *matière première* jusqu'à son état final sont la calcination, la putréfaction, la dissolution, la solution, la distillation, etc. L'identité de ces phases n'est pas secrète, les alchimistes en parlent librement. Toutefois, celle de la *matière première* ou de la *pierre philosophale* est beaucoup plus problématique, car ésotérique ; comme en témoignent les cinq cent quatre-vingt-quatorze dénominations de la *matière première* répertoriées par Dom Antoine-Joseph Pernéty dans son *Dictionnaire mytho-hermétique*. Nommée indifféremment Adam, azoth, bain de Diane, corps confus, composé, embryon, élixir, gophris, granusoe, Lucifer, etc., elle cache sa véritable identité.

Voici une partie des noms que les Philosophes Hermétiques ont donné à leur matière. La plupart sont expliqués dans ce Dictionnaire, parce que, disent Morien et Raymond Lulle, c'est dans l'intelligence de ces noms si différents d'une même chose, que consiste tout le secret de l'Art. Les uns sont tirés du grec, les autres de l'hébreu, quelques-uns de la langue arabe, plusieurs du latin et du français.⁷⁷

L'énigme qui entoure la *matière première* et la *pierre philosophale* oblige les adeptes à les représenter en utilisant un processus de symbolisation suffisamment complexe pour que le non-initié ne puisse voir autre chose qu'une symbolique arbitraire, alors fondée à partir d'une *ratio difficilis* et suffisamment explicite pour que les adeptes identifient l'élément selon le mode analogique ou le mode conventionnel de type *ratio facilis* (dépendamment de leur niveau d'apprentissage). Les autres étapes comme les phases opératives peuvent se dessiner

⁷⁷ Dom Antoine-Joseph Pernéty. *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*. Paris. Delalain-l'ainé, 1787, p. 208.

par une symbolique plus évidente dans laquelle l'analogie sera intelligible, même pour le non-initié.

Si les alchimistes choisissent un vocabulaire figuratif qui, d'emblée, donne à penser une conventionalité de la symbolique⁷⁸, nous postulons qu'il est possible d'accéder au sens des images, notamment de celles qui semblent fortement codifiées, en étudiant le caractère analogique du renvoi sémantique et la propriété commune qui unit le discours alchimique et le discours dans lequel il s'actualise. Le philosophe hermétique a tout loisir d'aller puiser dans des contextes culturels variés des représentations contenant un trait lexical similaire à ce qu'il veut signifier, mais qui, parce que provenant d'un univers sémantique différent, confondra le néophyte. En effet, parce qu'une autre sphère sera convoquée, le lecteur se perdra dans la kyrielle de possibilités signifiantes. Le destinataire, qui saisit le processus de sursignification, doit alors choisir parmi la myriade sémantique le champ qui englobe les propriétés communes permettant le passage entre le sens premier et le sens figuré. Selon ses connaissances et son implication dans la tradition alchimique, il sera en mesure (ou non) de pénétrer la symbolique.

III.3.1.3 Une myriade de sens à la croisée des espaces narratifs

Outre la relation analogique qui lie le symbolisant au symbolisé, le symbole est également caractérisé par ses diverses possibilités sémantiques. Dès le milieu du XX^e siècle, Mircea Eliade confirme cette théorie en déclarant, dans *Images et symboles*, que le symbole est multivalent.

⁷⁸ Bien qu'elle soit différemment perçue selon le destinataire.

Les Images [⁷⁹] sont par leur structure même multivalentes. Si l'esprit utilise les Images pour saisir la réalité ultime des choses, c'est justement parce que cette réalité se manifeste d'une manière contradictoire, et par conséquent ne saurait être exprimée par des concepts. C'est donc l'image comme telle, en tant que faisceau de significations, qui est *vraie*, et non pas *une seule de ses significations* ou *un seul de ses nombreux plans de significations*. Traduire dans une terminologie en la réduisant à un seul de ses plans de référence, c'est pis que la mutiler, c'est l'anéantir, l'annuler comme instrument de connaissance.⁸⁰

L'historien des religions justifie son propos en empruntant un exemple à la psychanalyse freudienne. Si, au niveau du développement psychologique de l'être humain, le symbole de la mère fait uniquement référence au désir incestueux inévitablement ressenti dans le complexe d'Œdipe, alors les psychologues parleraient d'une crise psychique. Or justement, le symbole ne contient pas uniquement cette signification, il est constitué de plusieurs autres qui s'actualisent selon les contextes interprétatifs psychiques, nutritifs, affectifs, etc.

Trente ans plus tard, Umberto Eco corrobore l'observation de multivalence du symbole dans *Sémiotique et philosophie du langage*, mais lui préfère les termes de « flou fondamental de significations » et de « nébuleuse de propriétés possibles ». « Une expression, si dotée soit-elle de propriétés précises qui se veulent semblables aux propriétés de contenu véhiculé, renvoie à ce contenu comme à une nébuleuse de propriétés possibles.⁸¹ » Utilisant l'exemple de la roue, le sémioticien italien rend compte du fonctionnement plurisémiotique du symbole et, en fonction de chaque empreinte lexicale, lui attribue différentes lectures symboliques. Ayant une forme orbiculaire, la roue produit un mouvement de progression qui lui permet d'avancer. La circularité de son contour et l'équidistance entre le centre et chacun des points de sa périphérie lui confèrent une symétrie parfaite. Selon le trait définitionnel sélectionné, la roue revêt les significations symboliques suivantes :

⁷⁹ Dans cette citation, l'utilisation des termes « images » et « symboles » est synonyme.

⁸⁰ Mircea Eliade, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, coll. « Tel », Paris, Gallimard, 1952, p. 17.

⁸¹ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, coll. « Formes sémiotiques ». Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 213.

(...) le temps (circulaire et en mouvement), la divinité (où tout est symétrie et proportion), l'éternel retour, le caractère cyclique du processus vie / mort, l'énergie créatrice où les perfections circulaires de l'ensemble des êtres sont harmonieusement générées à partir d'un centre unique... La roue peut me renvoyer à toutes ces entités à la fois, et dans une nébuleuse de contenu que je constitue, on pourra avoir la coexistence d'entités contradictoires comme la vie et la mort. Ainsi, j'emploie la roue sur un mode symbolique.⁸²

Quelques précisions sur les expressions utilisées par Umberto Eco sont nécessaires pour éviter toute confusion. Si la « nébulosité de contenu » est afférente au symbole, cela ne signifie pas pour autant que ce dernier désigne tout et n'importe quoi. En effet, compte tenu de sa plurivocité, il contient certes une diversité de possibilités sémantiques, mais ces dernières ne sont pas convoquées simultanément. Seulement quelques-unes sont investies selon un contexte de symbolisation déterminé.

Le lion est symbole du courage, le renard de la ruse, mais tous deux possèdent les qualités 'dont ils doivent exprimer le sens'. Le symbole est donc, dirait-on aujourd'hui, analogique. Mais il l'est insuffisamment, il y a disproportion entre symbolisant et symbolisé : le symbolisant exprime *une* des qualités du symbolisé, mais il contient d'autres déterminations qui n'ont rien à voir avec ce à quoi cette forme renvoie. C'est à cause de cette disproportion qu'il est fondamentalement *ambigu*.⁸³

Nous appelons « contextes de symbolisation » les espaces narratifs mis en jeu dans le processus interprétatif et postulons que c'est grâce à l'imbrication de divers espaces narratifs que les alchimistes encodent leur discours dans un vocabulaire figuratif insolite. Ils jouent avec l'interaction de chacun d'eux pour dérouter les néophytes. Les espaces narratifs aux langages différents permettent à l'adepte qui maîtrise la lecture de ces niveaux de langage de maintenir le non-initié à distance en évitant une herméneutique trop évidente. Comme le fait remarquer Bernard Joly dans *Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*, pour complexifier le décodage de leur symbolique, certains alchimistes – c'est le cas de Michael Maier – n'hésitaient pas à ajouter des traditions philosophiques variées parallèlement aux discours

⁸² *Ibid.*, p. 237.

⁸³ *Ibid.*, p. 212.

hermétiques. « Le discours alchimique reproduit sans cesse les références à des traditions qu'il juxtapose et dont il gomme à la fois l'éloignement historique et les oppositions doctrinales.⁸⁴ » Le professeur de philosophie et d'histoire des sciences Bernard Joly identifie ainsi très justement le protocole de construction de la symbolique alchimique. Juxtaposées, diverses traditions représentées par divers espaces narratifs viennent s'entremêler pour constituer symboliquement le discours alchimique. La difficulté majeure, lorsque nous travaillons avec un tel enchevêtrement d'espaces, est de proposer une méthode qui ne tienne pas compte du concept de linéarité puisque ces espaces narratifs interagissent dans une circularité continue. Dans les images de l'*Atalanta fugiens*, la symbolique alchimique ne fonctionne pas à partir d'une succession d'idées ordonnées chronologiquement en vue de la réalisation du Grand Œuvre. Bien que la première gravure évoque la *matière première*, celles qui lui succèdent n'énoncent pas le mode d'emploi pour réaliser la *pierre philosophale*. Chaque représentation picturale illustre de manière aléatoire un état alchimique en convoquant des espaces narratifs dont la discontinuité n'altère pas la continuité du discours alchimique, puisqu'au contraire elle la constitue.

En fonction des modèles théoriques exposés dans la section précédente, nous dégageons une conception du mot « symbole » qui répond aux exigences de la symbolique alchimique dans la mesure où cette dernière opère une sémiose qui s'effectue par un renvoi sémantique entre signifiés. Le renvoi sémantique, bien que perçu et utilisé différemment selon le destinataire, est régi par un lien analogique entre les deux parties du symbole. Celui-ci étant modalisé par une polysémie évidente, les alchimistes ont joué avec les espaces narratifs pluriels pour complexifier la symbolique et produire différents niveaux de symbolisation qui selon nous se répartissent sur une *échelle de symbolicité* et graduent selon des *degrés de symbolicité*.

⁸⁴ Bernard Joly. *Rationalité de l'alchimie au XVIII^e siècle*. coll. « École des philosophes », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin. 1992, p. 97.

III.3.2 La symbolique alchimique expliquée par l'*échelle de symbolicité*

Le concept d'*échelle de symbolicité* que nous avançons est inspiré de celui d'*échelle d'iconicité* formulé par Charles Morris dès le milieu des années 1940. Dans la mouvance peircéenne, le sémioticien américain mentionne qu'un signe est semblable « par certains aspects » à ce qu'il dénote. Le caractère analogique souligné dans cette définition est cependant relatif puisque l'expression « par certains aspects » signale une oscillation de reconnaissance iconique variant selon un faible taux d'iconicité ou un fort taux d'iconicité. Dans une analyse effectuée à partir de la gravure I de l'*Atalanta fugiens* (A.I-16) concernant l'iconicité, nous avons expliqué que le faible taux d'iconicité motivé par la ligne-contour dessinant la silhouette du fœtus procède une représentation schématique et que le fort taux d'iconicité justifié par le remplissage plastique modèle les formes corporelles, reliefs et ombres, de l'homme donnant à voir une représentation quasi mimétique. L'*échelle d'iconicité* se décline par conséquent entre un faible degré d'iconicité caractérisé par des représentations schématiques et un fort degré d'iconicité dessiné par des représentations saturées ou quasi mimétiques.

À l'image du modèle morrissien, nous qualifions les variations interprétatives contenues dans la symbolique alchimique en termes d'*échelle de symbolicité*. Ces variations se distinguent entre elles selon des *degrés de symbolicité* qui dépendent du taux de symbolicité. Le taux de symbolicité statue sur la complexité du système interprétatif et détermine une variation de principe analogique reliant le motif iconique représenté et le message symbolique afférent. Ces derniers sont unis par une propriété lexicale commune qui, selon le contexte de symbolisation, rend compte d'un degré de symbolicité. Ce faisant, l'espace narratif conditionne l'intensité du rapport analogique. Certains renvois de sens sont tributaires d'un faible taux de symbolicité, le lien analogique est alors facilement compréhensible, d'autres occasionnent un fort taux de symbolicité, le lien analogique est par conséquent plus difficilement perceptible. Dans l'immédiat, nous différencions les deux extrémités de notre *échelle de symbolicité*, tout en avançant qu'entre chacune d'elles se décline une gradation de degrés de symbolicité.

Dans les images de l'*Atalanta fugiens*, l'utilisation d'allégories, de symboles et de métaphores ponctue, en fonction des degrés de symbolicité, les scènes de la vie quotidienne, les récits mythologiques et alchimiques qu'illustre le contenu des gravures. Par exemple, et comme nous l'avons déjà souligné, il est plus aisé de comprendre ce que signifie une femme qui lave son linge (blanchissage des métaux) que de faire un lien entre l'histoire d'Œdipe et les stades opératifs hermétiques. Chacun des deux exemples engage une correspondance analogique différemment compréhensible selon le taux de symbolicité. Examinons plus attentivement les deux exemples constituant les deux extrêmes de notre *échelle de symbolicité* en commençant par la gravure III.



A.I-18 : Gravure III de l'*Atalanta fugiens*

La gravure III présente une femme lavant du linge. Selon la pratique traditionnelle, vêtements et chiffons sont trempés dans l'eau, frottés à la main et frappés au battoir. Parfois, il est nécessaire de faire bouillir le tissu. L'image montre une femme qui insère de l'eau chaude (provenant de la cuve posée derrière elle) dans le bac contenant supposément le linge sale. De ce grand baquet, l'eau s'évapore en fumée, les saletés plus lourdes vont au fond de la cuve et se déversent dans un seau par le robinet inséré dans la paroi du contenant. L'eau

bouillante agit sur les impuretés pour les dégager, les délier, les séparer. Le procédé tel que nous venons de le décrire correspond exactement à celui du blanchissage de métaux et plus précisément de la *matière première*. En effet, rappelons que celle-ci doit être nettoyée et libérée de ses imperfections. D'ailleurs, c'est ce que corroborent les textes apposés à la gravure III. Alors que le *motto* commande l'ordre suivant « Va trouver la femme qui lave du linge ; toi, fais comme elle⁸⁵ », l'épigramme dicte la marche à suivre : « Toi qui aimes scruter les vérités cachées / Sache de cet exemple extraire tout l'utile : / Vois cette femme, comme elle purge son linge / Des taches, en jetant dessus des eaux chaudes. / Imite-la : ton art ne te trahira point. / L'onde lave en effet l'ordure du corps noir⁸⁶ ». Michael Maier se permet d'explicitier le parallèle dans le discours qu'il tient à la suite de la présentation de l'emblème III.

Lorsque les étoffes de lin reçoivent des souillures qui les tachent et les noircissent, comme il s'agit d'ordures faites de terre, on les enlève à l'aide de l'élément le plus proche, à savoir, l'eau, et on expose les étoffes à l'air (...) Si cette opération est répétée fréquemment, les étoffes qui étaient auparavant sordides et fétides deviennent pures et purgées de taches. (...) il en est de même du sujet philosophique. Toutes les crudités et les souillures qui ont pu se rencontrer en lui sont purifiées et détruites, lorsqu'on l'arrose de ses propres eaux. Ainsi le corps est ramené à une grande clarté et à une grande perfection. Car toutes les opérations chymiques, comme calcination, sublimation, solution, distillation, descension, coagulation, fixation et toutes les autres, se réduisent à une ablution.⁸⁷

L'analogie entre le blanchiment du linge et celui des métaux est suffisamment claire pour prétendre que dans cet exemple le processus interprétatif possède un faible degré de symbolicité.

L'utilisation d'un récit mythologique est plus difficile à interpréter que le glissement sémantique entre le nettoyage du linge et le blanchissage des métaux. Plus difficile, disons-

⁸⁵ Michael Maier, *Atalanta fugitiva*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy, [1969] 1997, p. 70.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

nous, car l'espace mythologique recourt déjà intrinsèquement à un processus interprétatif. L'alchimiste s'approprie les mythes pour ensuite les décontextualiser, les réinvestir et les actualiser dans une autre sphère, tributaire de la pensée alchimique. Et c'est par une distorsion du mythe qui tient lieu d'une démythologisation partielle ne gardant que l'unité sémantique pertinente que s'effectue l'opération symbolisante. Voyons concrètement, dans la gravure XXXIX, comment s'opère la relation analogique entre le discours hermétique et le mythe d'Œdipe.



A.I-39 : Gravure XXXIX de l'*Atalanta fugiens*

L'image montre plusieurs personnages : un enfant, un homme, un vieillard, un roi, une reine, une femme-serpent et un guerrier. Compte tenu de cet inventaire, l'identification du récit ne se donne pas d'emblée. À bien y regarder, plusieurs éléments enclenchent la reconnaissance du mythe d'Œdipe. Le groupement figuratif du premier plan, c'est-à-dire l'enfant, l'homme et le vieillard est révélateur puisqu'il représente la solution de l'énigme⁸⁸ posée par le Sphinx

⁸⁸ Souvenons-nous de la célèbre énigme du Sphinx : « Quel est l'animal qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes le midi et à trois pattes le soir ? ». Pour plus de détails, lire *Œdipe-roi* de Sophocle (trad. de Ch. Georjin, Paris, Hatier, 1961).

à Œdipe. Outre ce groupement figuratif, d'autres motifs iconiques, correspondant à des passages variés dudit récit, viennent confirmer la lecture : en effet, nous pouvons voir un personnage braquant une épée contre un autre (Œdipe tue son père, le roi), et le même personnage tenant la main d'une femme (Œdipe s'unit à sa mère, la reine). L'agencement de ces scènes dans l'espace pictural est aléatoire, l'ordre chronologique de l'histoire d'Œdipe n'étant pas respecté. Ces scènes relatent différentes temporalités du récit pour induire le lecteur en erreur dans une errance imaginaire. Cette stratégie spatiale n'est pas la seule à faire obstacle dans l'identification du récit. Un autre élément vient troubler la reconnaissance. Le Sphinx, qui pose la célèbre énigme au jeune homme, ne correspond pas ici à la figure iconique traditionnelle. Qu'il soit issu de la mythologie grecque ou de la mythologie égyptienne (qui du reste a inspiré la forme du monstre grec), il est toujours dessiné sous les traits d'un lion ailé à tête et à buste de femme⁸⁹. Or cette description ne concorde pas avec la femme-serpent représentée dans la gravure, dont il ne fait aucun doute qu'il s'agisse du monstre, comme en témoigne le titre de l'emblème « Œdipe, ayant vaincu le sphinx et mis à mort son père Laius [*sic*], fait de sa mère son épouse⁹⁰ ». Cette créature, telle que figurée dans la gravure XXXIX, représente, d'après la mythologie grecque, Échidna, un être hybride mi-femme, mi-serpent (ou mi-dragon). Selon les traditions, Hésiode⁹¹ et Apollodore⁹² s'accordent pour l'identifier à un monstre terrible, vivant dans une caverne en Cilicie, au pays mythique des Arimes, et qui passait son temps à manger des hommes et à enfanter des créatures infâmes. De ses ébats amoureux avec le chien Orthros serait née la Sphinge, masculinisée en Sphinx chez Hésiode. Dans la gravure XXXIX, nous assistons donc à une

⁸⁹ Comme l'atteste Jacques Scherer, le mot « Sphinx » prend une majuscule lorsqu'il réfère à la mythologie, parce qu'originellement, il n'avait pas de nom propre. Pour plus de détails à ce sujet, nous conseillons de lire Jacques Scherer dans *Dramaturgies d'Œdipe* (coll. « Écriture ». Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 48 sq).

⁹⁰ Michael Maier, *op.cit.*, p. 288.

⁹¹ « Callirhoé enfanta encore dans une caverne un être monstrueux, auquel rien ne ressemble chez les dieux et chez les hommes, la divine, la redoutable Échidna. C'est dans la partie supérieure de son corps une jeune nymphe au doux regard, au beau visage, et dans le reste un énorme et affreux serpent. » Hésiode, *La théogonie*, trad. d'Yves Gerhard, coll. « Le chant du monde ». Vevey, Éditions de l'Aire, 2005, v. 269-274.

⁹² Apollodore, *La bibliothèque*, édition en ligne, trad. d'Ugo Bratelli, juin 2001. http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre2/II_1_1-3.htm, livre II, 1. 2. « On dit également qu'Échidna, la fille du Tartare et de la Terre, celle qui ravissait les promeneurs, fut tuée pendant son sommeil par Argos. »

substitution de la forme iconique représentée, Échidna, à la créature du récit mythique convoqué, le Sphinx. Mais cette substitution n'en est pas réellement une. Il s'agit plutôt d'un amalgame entre Échidna et le Sphinx. En effet, les deux doivent être conjointement considérés dans cette représentation. Sous la forme d'Échidna, c'est-à-dire mi-serpent ou mi-dragon, c'est la matière de l'œuvre alchimique qui est nommée, sachant, grâce à Dom Antoine-Joseph Pernéty que « gardien du jardin des Hespérides, [le dragon] représente la terre, cette masse informe et indigeste qui cache dans son sein la semence de l'or, qui doit fructifier par les opérations de l'Alchymie représentée par le jardin des Hespérides⁹³ ». Cette combinaison mythique est doublement fascinante, puisque, d'une part, elle souligne le jeu de l'alchimiste qui se complait à déjouer l'interprétation de la symbolique, et d'autre part, elle met en évidence l'intelligence du stratagème symbolique utilisé par les adeptes, stratagème qui s'effectue sous la forme d'un amalgame interprétatif, parfois au sein du même espace narratif. En plus de personnifier la *matière première*, cette femme-serpent-sphinx en est la protectrice. Elle a donc une double fonction : celle de matière et de gardien empêchant aux non-initiés d'accéder à sa connaissance. C'est ainsi que selon les traditions grecque et égyptienne, le sphinx est placé à l'entrée des pyramides, lieux de mystères, pour préserver les connaissances sacrées. La créature monstrueuse protège le savoir secret en empêchant les intrus de pénétrer dans ces monuments culturels, seuls les élus pouvant gravir le seuil des majestueux édifices. La Chimère est donc le porteur de la clé qui ouvre la porte de l'art d'Hermès.

Le sphynx philosophique a compris et utilisé un langage humain, la langue grecque, et a proposé des rébus subtils et des questions énigmatiques dans lesquels apparaît l'extrême finesse d'un savoir et d'une doctrine remarquables qui évite ainsi de se produire à tout venant (car les êtres sans raison en sont bien éloignés).⁹⁴

⁹³ Dom Antoine-Joseph Pernéty, article « dragon ». *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*. Paris, Delalain-l'ainé, 1787, p. 97.

⁹⁴ Michael Maier, *op. cit.*, p. 291.

La solution de l'énigme identifie la *matière première* et ouvre la porte permettant d'accéder au premier mystère hermétique. Pour les alchimistes, cette matière participe de l'union des quatre éléments, c'est-à-dire l'eau, la terre, le feu et l'air. En cela, elle est soutenue par les quatre « pattes » de l'enfant. Les quatre éléments sont liés par un cinquième, le cercle qui représente l'unité primordiale, l'androgynisme originel, soit l'unification des opposés, soufre et mercure, donc les deux « pattes » de l'homme. Les trois « pattes » du vieillard signalent, quant à elles, les trois principes qui structurent la *matière première*, c'est-à-dire l'âme, le corps et l'esprit. Par conséquent, la structure de ladite matière est sommairement « dévoilée ». Composée des quatre éléments, elle constitue une quiddité binaire en procédant à l'union des trois substances.

Avant de poursuivre l'analyse de la gravure XXXIX, nous pouvons établir une comparaison avec l'image ci-dessous, car elle fait l'objet d'une interprétation similaire, en utilisant cette fois-ci un espace géométrique.



A.I-29 : Gravure XXI de l'*Atalanta fugiens*

Nous observons le même raisonnement concernant la constitution de la *matière première*, bien que les représentations figuratives utilisées soient très différentes parce que provenant d'un espace narratif autre. Néanmoins, nous percevons dans la gravure XXI un degré de symbolicité moins élevé que dans l'extension mythologique. En effet, à l'inverse de l'espace mythologique, l'espace géométrique ne convoque pas de processus interprétatif intrinsèque : le carré est constitué de quatre angles (les quatre éléments), le triangle de trois (les trois principes) et le cercle joint les opposés, les deux conditions de la matière, soit le principe masculin (l'homme) et le principe féminin (la femme). Le rapide parallèle établi entre les gravures XXXIX et XXI permet d'observer les possibilités narratives de traitement du même thème en ayant recours à un taux de symbolicité différent.

Revenons maintenant à la gravure XXXIX. Nous savons que l'image présente deux autres temporalités du récit d'Œdipe : en arrière-plan, le personnage d'Œdipe brandit une arme contre un roi et, plus haut, s'unit à une reine. Dans le mythe, il s'agit du moment où Œdipe donne la mort à son géniteur et, plus tard, se marie avec la femme qui l'a mis au monde. Voyons comment Michael Maier normalise en termes alchimiques ces deux étapes :

Œdipe est accusé de parricide et d'inceste, les deux crimes les plus affreux que l'on puisse imaginer, et qui cependant l'ont porté au trône (trône qui d'ailleurs lui était dû à d'autres titres). Il tua en effet son père qui ne voulait pas lui céder le passage, et épousa sa propre mère, la reine, épouse de Laïos. Toutefois, ceci n'a pas été écrit comme une histoire ou un exemple à imiter, mais inventé et présenté allégoriquement par les philosophes pour découvrir les secrets de leur doctrine. Les crimes rapportés se rencontrent en effet tous deux dans cette œuvre ; car le premier agent, ou père, est renversé et terrassé par son effet, ou fils ; puis ce même effet s'unit à la seconde cause jusqu'à devenir une seule chose avec elle ; ainsi le fils est uni en mariage à sa mère et il s'empare du royaume de son père comme en vertu du triple droit des armes, de l'alliance et de la succession.⁹⁵

La correspondance analogique réalisée par Michael Maier entre les moments où Œdipe tue son père ainsi que celui où il épouse sa mère et ceux qui relatent le début de la phase opérative alchimique par la séparation et l'union participe d'une herméneutique des figures

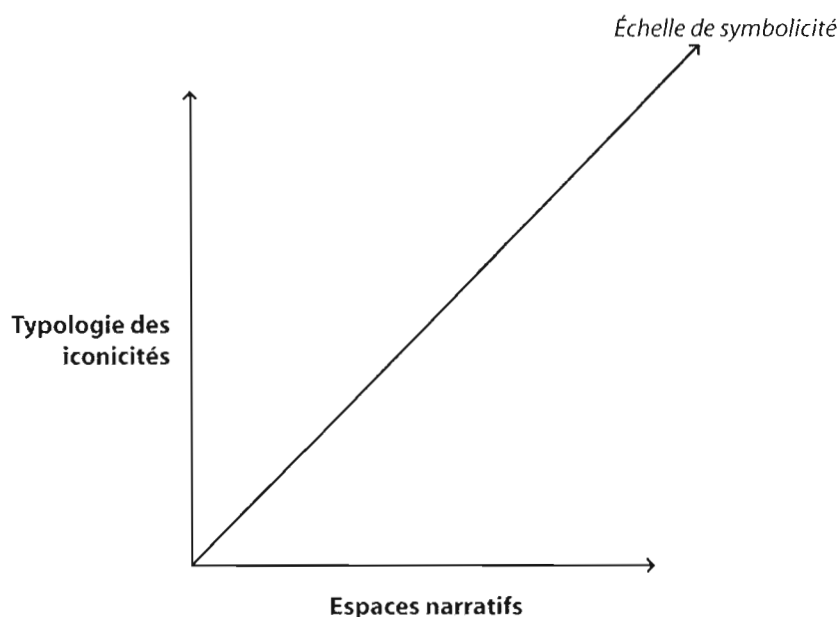
⁹⁵ Michael Maier, *op. cit.*, p. 292.

archaïques constitutives de l'inconscient collectif. À l'image du processus identitaire d'Œdipe, celui de l'alchimiste passe par une intégration psychologique de l'évolution de la *matière première* qui s'effectue nécessairement par une disjonction du même (tuer le père) et une symbiose avec l'autre (épouser la mère). Ceci n'est pas sans nous rappeler les travaux du psychanalyste autrichien Sigmund Freud qui, quelques siècles plus tard, recourt à un emploi similaire de la structure archétypale œdipienne, sous le nom de complexe d'Œdipe, mais cette fois-ci pour rendre compte, au niveau psychanalytique, du développement identitaire de l'homme.

L'étude des gravures III et XXXIX nous a permis de démontrer le fonctionnement de la symbolique en situation de faible et de fort taux de symbolicité. Nous avons d'ailleurs observé que le trajet sémantique est différent selon le taux de symbolicité et les espaces narratifs en jeu. Alors que la correspondance analogique est facilement et rapidement intelligible dans la gravure III, elle est plus complexe dans la gravure XXXIX. Le lecteur, qui regarde pour la première fois la gravure XXXIX et qui le fait trop rapidement, est décontenancé, voire trompé ; le néophyte, même s'il possède quelques connaissances en mythologie grecque, ne voit en cette image que la représentation du récit d'Œdipe. La multivalence du symbole jouissant d'une diversité d'interprétations, l'erreur du non-initié, habillement dérouté par l'interpénétration des espaces narratifs, est de basculer dans la sphère mythologique et de perdre le lien alchimique. Selon nous, les deux exemples de renvois sémantiques observés dans les gravures III et XXXIX ne dépendent pas seulement de l'espace narratif et du taux de symbolicité. Ils sont également consubstantiels aux types d'iconicité identifiés dans le précédent chapitre. Voulant démontrer que les différents niveaux interprétatifs sont simultanément tributaires d'un espace narratif et d'un taux de symbolicité, mais aussi et surtout d'un type d'iconicité, voyons maintenant comment s'effectue l'interaction de ces trois modalités interprétatives dans le corpus visuel de l'*Atalanta fugiens*.

III.3.3 Convergence de la typologie de l'iconicité, de l'échelle de symbolicité et des espaces narratifs : une rencontre sémiotique pour expliquer le processus de symbolisation

Jusqu'à présent, nous avons mis en place tous les éléments théoriques nous permettant d'expliquer le fonctionnement de la symbolique alchimique. Effectivement, nous avons tout d'abord élaboré une typologie des iconicités en trois volets puis avons effectué pour chacun d'eux une analyse qui démontrait l'existence de certains liens entre la taxinomie des iconicités et les autres modalités interprétatives (échelle de symbolicité et espaces narratifs). Maintenant, il est important de décrire de manière plus substantielle les mécanismes sémiotiques engagés dans la relation instituée entre les niveaux de l'iconicité et de la symbolicité. Le transfert sémantique opéré par l'interaction de l'iconicité et de la symbolicité rend compte de divers processus de symbolisation selon l'espace narratif dans lequel il s'inscrit. Si les multiples combinaisons iconicité-symbolicité-espaces narratifs apparaissent complexes, elles sont pensées et régies par une logique hermétique précise qui produit une cohérence et un systématisme dans la saisie sémantique de la symbolique. Pour faciliter la compréhension des modalités interprétatives, nous présentons d'emblée un schéma simplifié permettant de montrer de quelle manière nous pensons la rencontre des iconicités, des taux de symbolicité et des espaces narratifs. Précisons que l'esquisse ci-dessous est le croquis d'un schéma plus exhaustif que nous dévoilerons plus tard.



A.II-5 : Esquisse du schéma des processus de symbolisation

L'axe des ordonnées présente les types d'iconicité, l'axe des abscisses, les espaces narratifs et la diagonale, l'échelle de symbolicité. Avant de considérer les configurations combinatoires de ces trois éléments, attardons-nous sur le fonctionnement de chacun d'eux. Le taux de symbolicité, c'est-à-dire le niveau d'analogisme entre l'espace cible (le discours alchimique) et l'espace source (l'espace narratif engagé dans la représentation picturale), qu'il soit faible ou qu'il soit fort, est tributaire des espaces utilisés. Certes, nous avons souvent évoqué l'espace mythologique, toutefois, nous ne devons pas pour autant négliger les autres régimes de représentation dont l'imbrication dans le discours cible (alchimique) organise une gradation de la symbolicité. En considérant les cinquante gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous pouvons classer les sémiosphères narratives selon trois groupes. Nous appelons le premier « espace naturaliste », car il renvoie à quelques scènes de la vie quotidienne : une femme qui lave son linge (gravure III, A.I-18), un homme qui sème son champ (gravure VI, A.I-19), un potier qui modèle un récipient (gravure XV, A.I-25) ou encore un forgeron qui entretient son feu (gravure XVIII, A.I-27). Le deuxième espace est nommé « espace culturel intrinsèque » dans la mesure où il est conditionné par une sémiosphère culturelle spécifique, celle de la tradition alchimique. En ce sens, l'espace culturel intrinsèque contient toutes les

références explicites à la culture alchimique, autant dans son aspect opératif que son aspect spirituel. Il s'actualise par une figuration sans équivoque, et parfois littérale, de concepts hermétiques qui, au niveau visuel, dessine des formes iconiques inhabituelles. Ces dernières s'expriment sous les traits de combinaisons de gestalts figuratives singulières. L'espace culturel intrinsèque peut autant donner à voir un homme enceint (gravure I, A.I-16), un dragon qui se mord la queue (gravure XIV, A.I-24), les quatre feux alchimiques (gravure XVII, A.I-26), les quatre éléments (gravure XIX, A.I-28), et la composition numérique de la pierre (gravure XXXVI, A.I-37). Le troisième et dernier espace est dit « culturel extrinsèque », car il investit un discours culturel autre que le discours alchimique (contrairement à l'espace culturel intrinsèque). C'est dans cette sémiophère que sont convoqués, entre autres, les récits mythologiques. Pour n'en nommer que quelques-uns : Atalante (frontispice, A.I-14), Pallas (gravure XXIII, A.I-30), Hermaphrodite (gravure XXXVIII, A.I-38) ou encore Œdipe (gravure XXXIX, A.I-39).

Chacun de ces trois types d'espace narratif s'actualise en termes d'iconicité selon la typologie présentée en fin de chapitre II, c'est-à-dire l'*iconicité visuo-typée normative*, l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'*iconicité encyclopédique*. Plus précisément, nous démontrerons que l'espace naturaliste est relié à l'*iconicité visuo-typée normative*, l'espace culturel intrinsèque à l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'espace culturel extrinsèque à l'*iconicité encyclopédique*. Considérons quelques gravures de l'*Atalanta fugiens* pour étudier les trois volets de la classification des iconicités et surtout leur correspondance avec les types d'espaces. L'analyse de l'iconicité ayant été précédemment effectuée pour chacune des images dans la section II.5.5, nous ne développerons pas ici cet aspect.

III.3.3.1 Croisement entre l'*iconicité visuo-typée normative* et l'espace naturaliste : un faible taux de symbolicité



A.I-25 : Gravure XV de l'*Atalanta fugiens*

La gravure XV présente une *iconicité visuo-typée normative*, dans la mesure où l'identité de du signe iconique /homme/ est reconnaissable grâce à une adéquation perceptivo-cognitive entre la forme que nous voyons, sur la base d'une reconnaissance de la composition de certaines sous-unités comme la /barbe/ ou les /vêtements/, et la forme préalablement encodée dans notre mémoire facilement identifiable dans le monde physique à un être humain masculin. Selon le modèle du signe iconique identifié par le Groupe μ et présenté dans la section II.5.4.1 de notre thèse, l'adéquation entre le signifiant et le type est stabilisée par leur conformité avec le référent et, de ce fait, elle établit l'identification iconique de l'homme de même que sa fonction. Les formes iconiques qui entourent l'homme ainsi que sa posture nous permettent de reconnaître son métier : il s'agit d'un potier. Celui-ci fabrique une jarre avec ses mains tout en faisant tourner (supposément⁹⁶) le tour grâce à l'action de son pied. L'eau

⁹⁶ Supposément, disons-nous, car nous parlons ici d'un processus temporel que l'image ne saisit que sous la forme d'un arrêt sur image. Le fait de déduire que « ça tourne » relève non plus de ce que nous percevons ici mais

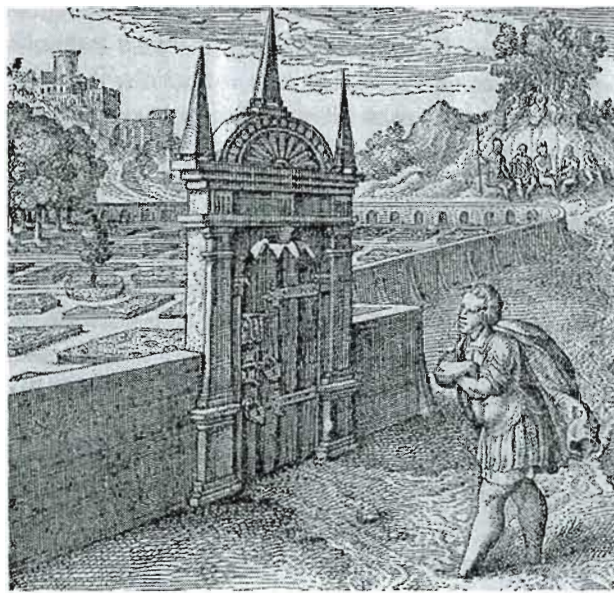
contenue dans la cuvette posée sur le sol lui permet de délayer la terre et de lui donner la forme souhaitée. Effectivement, l'homme façonne une forme alliant terre et eau afin de réaliser son œuvre, la perfection de l'art. Dans la pratique de la poterie, l'eau humidifie la terre pour la diluer et faciliter la modélisation d'une forme, laquelle, ensuite, sèche et durcit sous l'action de l'air impulsé par le mouvement rotatif du tour. Dès que l'aspect désiré est obtenu, le vase cuit dans un four, dont le feu permet de fixer sa perfection. L'alchimiste procède de la même manière. Souvenons-nous que, dans la tradition alchimique, la matière des philosophes est composée de sec et d'humide, chaque principe agissant sur l'autre. Par exemple, potier et alchimiste humectent leur terre sèche. Autrement dit, la sécheresse de la terre est modérée par l'humidité de l'eau pour parvenir à un parfait équilibre. Cet équilibre (eau-terre) ne demande ensuite qu'à être séché par le vent (à l'instar du potier qui sèche sa terre en activant le tour) puis cuit par le soleil (le feu). L'œuvre, qu'elle soit artistique ou philosophique, est ainsi réalisée.

L'interprétation du contenu de cette gravure est explicite et facilement intelligible, aussi parlerons-nous de faible degré de symbolique. La valeur symbolique n'est pas suggérée par des anomalies iconiques, comme dans les autres types d'images que nous étudierons. Effectivement, si nous mettons temporairement de côté l'interprétation alchimique, les formes iconiques restent identifiables et pourraient, dans un contexte différent, ne pas nécessiter de lecture symbolique pour être pleinement signifiantes. Elles pourraient simplement signaler des scènes de vie quotidienne, d'où son affiliation à l'espace dit « naturaliste ». Si dans le cas de l'*iconicité visuo-typée normative*, la reconnaissance iconique n'est pas troublée, nous verrons que cette dernière se trouve altérée dans les autres types d'iconicité, car les configurations iconiques produisent une discordance perceptivo-cognitive par laquelle s'actualise précisément le niveau symbolique.

de que nous savons et donc la compréhension que nous avons de l'image est nourrie par un savoir extrinsèque à l'œuvre (issu de notre expérience) qui vient étoffer sémantiquement ce que nous percevons de l'image.

III.3.3.2 Croisement entre l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'espace culturel intrinsèque : un taux de symbolicité intermédiaire

À la jonction d'un faible et d'un fort taux de symbolicité, l'*iconicité visuo-typée déviante* se trouve modalisée par l'espace culturel intrinsèque, c'est-à-dire la philosophie alchimique. Étudions le type de processus de symbolisation afférent en considérant la gravure XXVII.



A.I-32 : Gravure XXVII de l'*Atalanta fugiens*

Dans l'analyse des iconicités établie dans la section II.5.5, nous avons répertorié l'homme de cette représentation comme une figure de l'*iconicité visuo-typée déviante*. Visuo-typée, disons-nous, parce que la forme autorise l'identification d'un être humain masculin et, déviante, parce qu'elle présente une atypie iconique, l'absence de pied. Cette atypie iconique résulte donc d'un décalage perceptivo-cognitif chez le lecteur de l'œuvre et induit un questionnement interprétatif qui nous allons le voir est tributaire de l'espace culturel intrinsèque.

L'homme sans pied ne peut avancer. Il se trouve dans la même situation que celui qui ne possède pas la clé pour ouvrir les cadenas de la porte donnant accès au jardin. Ce jardin est identifié dans le titre de l'emblème XXVII comme la roseraie des philosophes. « Celui qui tente d'entrer sans clé dans la Roseraie des Philosophes est comparé à un homme qui veut marcher sans pieds.⁹⁷ » Il pourrait ainsi représenter le jardin des Hespérides⁹⁸ qui, dans la tradition alchimique, recèle les secrets hermétiques.

Ce jardin, selon l'explication des Philosophes Spagyriques, est le symbole de l'Alchimie, par les opérations de laquelle on fait germer, croître, fleurir et fructifier cet arbre solaire, dont le fruit surpasse l'or commun en beauté et bonté, puisqu'il convertit les autres métaux en sa propre nature ; ce que ne peut faire l'or vulgaire.⁹⁹

Notons que si la porte comporte trois serrures, seules deux d'entre elles sont cadénassées. Ces deux cadenas signalent qu'il faut deux clés pour ouvrir l'entrée, comme il faut deux pieds pour « marcher » vers la connaissance. Qu'ils soient représentés sous la forme de clé ou de pied, il s'agit toujours des deux éléments permettant l'accès à la quête alchimique. Selon la tradition hermétique, ces deux éléments sont le raisonnement et l'expérience. Ainsi, cette image révèle les conditions du magistère et prévient que sans elles, nul ne sert de tenter de donner corps à l'œuvre sous peine de tomber ou d'être confronté aux portes fermées.

Le taux de symbolicité convoqué par l'interaction de l'espace culturel intrinsèque est ici plus fort que dans celui institué par l'*iconicité visuo-typée normative* dans la représentation du potier. En revanche, il est moins fort que celui que nous allons étudier dans la section suivante et qui se présente sous les traits d'une *iconicité encyclopédique*.

⁹⁷ Michael Maier, *Atalante fugitive*, trad. d'Étienne Perrot, Paris, Dervy, [1969] 1997, p. 216.

⁹⁸ Selon la mythologie gréco-romaine, le jardin des Hespérides, situé sur les pentes du mont Atlas, contient des arbres fruitiers capables de produire des merveilles, notamment les pommes d'or. Rappelons que ce sont ces pommes d'or qui ont permis à Hyppomènes, dans le récit d'Atalante, de battre celle-ci à la course.

⁹⁹ Dom Antoine-Joseph Pernety. *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*, Paris, Delalain-l'ainé, 1787, p. 153.

III.3.3.3 Croisement entre l'*iconicité encyclopédique* et l'espace culturel extrinsèque : un fort taux de symbolicité



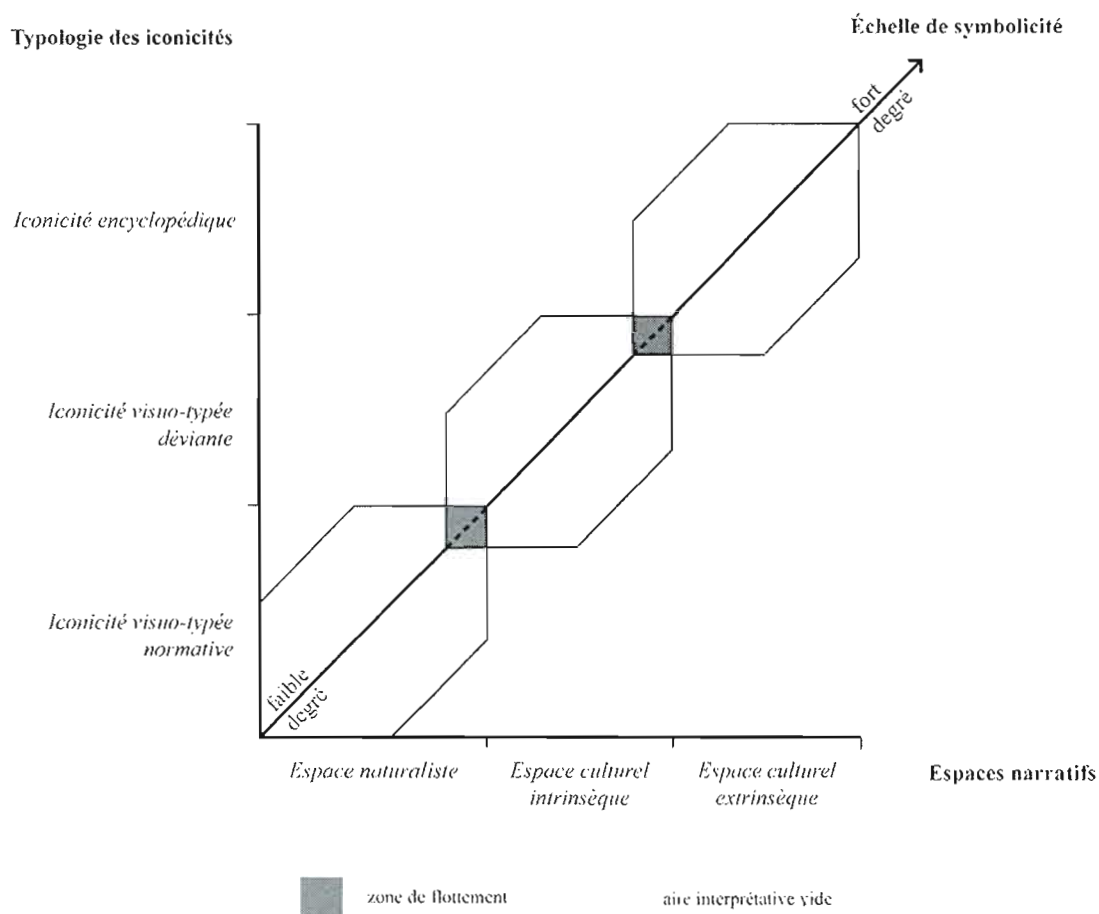
A.I-38 : Gravure XXXVIII de l'*Atalanta fugiens*

Nous avons préalablement identifié dans la section II.5.5.3 la figure qui apparaît dans la zone supérieure de l'œuvre en termes d'*iconicité encyclopédique* comme découlant d'un savoir mythologique. En effet, l'être à deux têtes et aux deux sexes ne peut être reconnu sur la base d'une lecture visuo-typée, qu'elle soit normative ou déviante. Selon la terminologie du Groupe μ , le signifiant ne correspond pas à un type visuellement connu. Toutefois, il renvoie à un type encyclopédique précodé, c'est-à-dire au personnage de la mythologie gréco-romaine qu'on nomme Hermaphrodite. Celui-ci est facilement identifiable à condition de détenir une connaissance minimale des récits mythologiques. Engeance des divinités Hermès et Aphrodite, la figure se présente sous la forme d'un être sexuellement hybride. Homme et femme, il contient dans un parfait équilibre les puissances attribuées à chacun de genres sexués.

Dans cette gravure, deux zones sont mises en parallèle : l'une au premier plan occupe les trois quarts de l'image et représente sous les traits de l'union d'Hermès (à gauche) et d'Aphrodite (à droite), l'Hermaphrodite mythologique. L'autre, plus discrète, située dans le quart supérieur, montre un homme à deux têtes ; l'Hermaphrodite philosophal. Pour ne pas orienter la lecture vers la sphère alchimique et trop attirer l'attention des non-initiés, c'est l'Hermaphrodite mythologique qui est privilégié par Michael Maier, sous l'aspect de ses géniteurs Hermès et Aphrodite. Ainsi, l'alchimiste déroute l'intérêt vers l'espace mythologique pour perdre le profane dans les anfractuosités des récits mythiques. Nous ne développons pas davantage notre analyse de l'hermaphrodite et de l'unification des contraires, car nous reprendrons ce motif pour une lecture substantielle dans la dernière partie du présent chapitre.

III.3.3.4 Récapitulatif des types de processus de symbolisation : proposition d'une typologie des symbolicités

Afin de rendre compte des possibilités interprétatives qui découlent de l'interaction de chacune des modalités susmentionnées (typologie des iconicités, espaces narratifs et échelle de symbolicité), le schéma suivant récapitule les différents types de processus de symbolisation.



A.II-6 : Schéma des processus de symbolisation :
présentation des trois modalités interprétatives

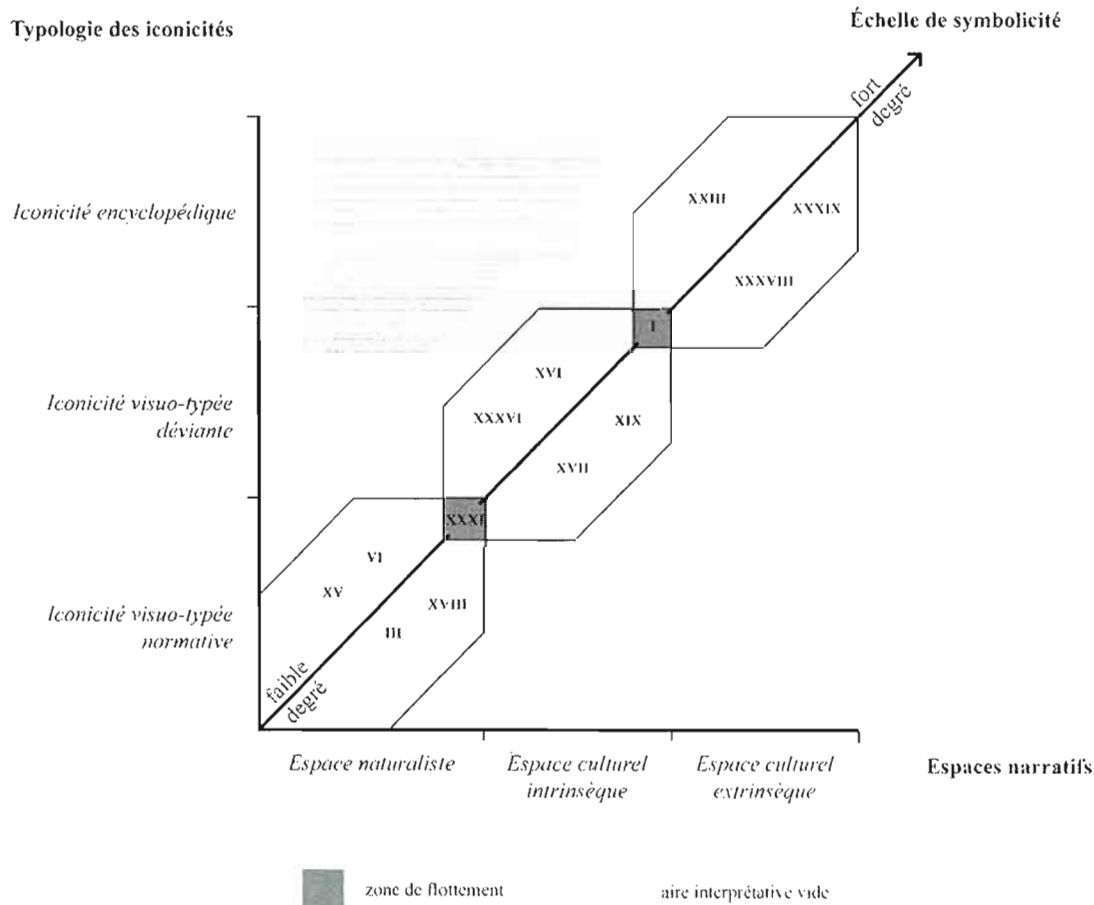
Le schéma se lit de la manière suivante : sur l'axe des ordonnées sont présentées les iconicités, sur celui des abscisses les espaces narratifs et en diagonale, l'échelle de symbolicité. L'interaction de ces modalités donne à voir trois zones hexagonales qui correspondent aux différents types d'imbrications que nous avons précédemment cités. Ces zones couvrent les possibles diversités combinatoires des trois modalités susmentionnées. Remarquons que la gradation de l'échelle de symbolicité est problématique. Nous la présentons sous la forme d'une progression continue oscillant entre les caractères « faible » et « fort », sans pour autant les opposer de manière binaire. En effet, chacun d'eux s'échelonne

en fonction des critères quantitatifs « plus » ou « moins » et varie alors selon un plus ou moins faible ou un plus ou moins fort taux de symbolicité. Le milieu de l'axe est à la jonction entre un « moins faible » et un « moins fort » taux de symbolicité et est pris en charge par l'interaction de l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'espace culturel intrinsèque.

Bien que les trois aires soient distinctes, elles peuvent néanmoins s'emboîter et créer des zones de flottement qui contiennent des images à la croisée de deux symbolicités. Une *iconicité visuo-typée déviante* peut, par exemple, s'actualiser dans un espace culturel intrinsèque, mais dont le taux de symbolicité serait de même degré que certaines *iconicités encyclopédiques* évoluant dans l'espace culturel extrinsèque. C'est le cas de l'homme enceint (gravure I, A.I-16). Un autre type de zone de flottement est utilisé lorsque l'*iconicité visuo-typée normative* génère un taux de symbolicité plus proche de l'*iconicité visuo-typée déviante* : c'est alors le cas du roi dans l'eau (gravure XXXI, A.I-34).

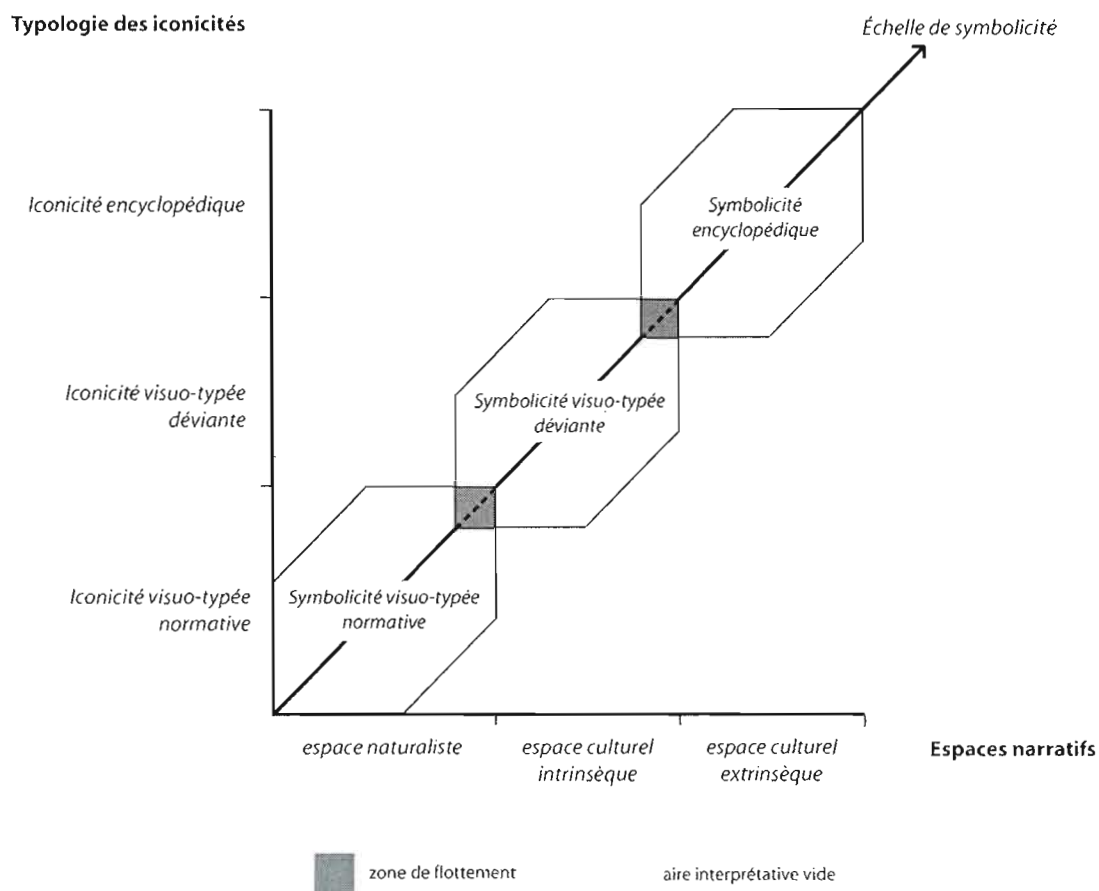
Outre les zones hexagonales, le schéma des processus de symbolisation comporte des aires interprétatives vides ou inutilisées qui correspondent à des impossibilités interprétatives dans la symbolique alchimique des images de l'*Atalanta fugiens*. Parmi les cinquante gravures qui composent le traité alchimique allemand, aucune ne fait état d'une *iconicité encyclopédique* actualisée dans un espace naturaliste ou encore d'une *iconicité visuo-typée normative* intégrée dans un espace culturel extrinsèque. En cela, seuls les trois types d'imbrications susmentionnées, c'est-à-dire *iconicité visuo-typée normative* – espace naturaliste, *iconicité visuo-typée déviante* – espace culturel intrinsèque et *iconicité encyclopédique* – espace culturel extrinsèque, existent dans l'ensemble des gravures alchimiques de l'*Atalanta fugiens*.

Positionnons à présent dans ce schéma les gravures de l'*Atalanta fugiens* mentionnées dans l'ensemble de la thèse :



A.II-7 : Schéma des processus de symbolisation
(avec emplacement des gravures)

À la suite des observations que nous avons menées sur les modalités du processus de symbolisation, nous sommes maintenant en mesure de nommer les trois zones hexagonales. Par souci méthodologique, nous choisissons de reprendre les qualificatifs des trois iconicités, soit *visuo-typée normative*, *visuo-typée déviante* et *encyclopédique* car, directement impliquées dans la gradation des trois niveaux de symbolicité, elles conditionnent les symbolicités. Nous distinguons respectivement 1- la *symbolicité visuo-typée normative* (ou SVTN), 2- la *symbolicité visuo-typée déviante* (ou SVTD) et 3- la *symbolicité encyclopédique* (ou SE) et les inscrivons dans le schéma des processus de symbolisation ci-dessous :



A.II-8 : Schéma des processus de symbolisation
(avec emplacement des symbolicités)

La *symbolicité visuo-typée normative* s'actualise dans des images représentant par exemple, une femme qui lave du linge (gravure III, A.I-18) ou encore un homme qui sème (gravure VI, A.I-19). Elle induit un faible taux de symbolicité par l'intermédiaire d'une *iconicité visuo-typée normative* utilisant un espace naturaliste. La *symbolicité visuo-typée normative* s'inscrit dans des images qui montrent la personnification des quatre éléments

(gravure XIX, A.I-28), mais aussi la composition numérique de la matière première (gravure XXXVI, A.I-37). Elle procède d'un taux de symbolicité intermédiaire engagé par l'interaction de l'*iconicité visuo-typée déviante* et de l'espace culturel intrinsèque. La *symbolicité encyclopédique* donne à voir des récits mythologiques tels que ceux d'Atalante (frontispice, A.I-14), d'Hermaphrodite (gravure XXVIII, A.I-38) et d'Œdipe (gravure XXXIX, A.I-39) et se modalise grâce à l'interrelation entre une *iconicité encyclopédique*, un fort taux de symbolicité et un espace culturel extrinsèque. Nous reprendrons ultérieurement l'ensemble de ces types de symbolicité pour en démontrer les mécanismes dans la symbolique alchimique. Cette partie sera donc le lieu pour vérifier la pertinence des hypothèses que nous avons formulées jusqu'à présent et pour démontrer le fonctionnement des schémas que nous venons de présenter. Elle nous permettra de justifier le rôle des dimensions plastique, iconique et plastico-iconique dans l'élaboration de la symbolique alchimique. Les points d'ancrage de la symbolique étant nombreux dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous avons décidé de focaliser notre attention sur les détails des œuvres représentant la clé de la symbolique selon un thème précis : l'union des opposés. Avant de convoquer les gravures et pour comprendre l'impact de l'analyse sémiotique sur cette symbolique, nous devons préciser comment cette union de principes masculin et féminin opère. Nous choisissons de qualifier cette réunion de principes par l'expression « altérité sexuelle » Pour cela, nous allons ci-dessous donner une définition précise de ce terme et démontrer comment il s'actualise dans la symbolique alchimique et dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*.

III.4 *Altérité sexuelle* et symbolique alchimique

III.4.1 Qu'est-ce que l'*altérité sexuelle* ?

III.4.1.1 Penser l'*altérité sexuelle* : une proposition terminologique

Il est important d'expliquer ce que nous entendons par l'expression « altérité sexuelle » car ce concept n'a jamais été convoqué en ces termes dans la tradition alchimique, bien qu'il soit omniprésent. Ainsi devons-nous clairement le définir pour saisir son rôle dans la tradition alchimique et dans la symbolique propre aux gravures de l'*Atalanta fugiens*. En nous inspirant de l'étymologie des termes, nous observons que le mot « altérité » désigne dès la fin du XVII^e siècle un changement et, en cela, détermine « le caractère de ce qui est autre¹⁰⁰ ». Dès lors, il convient de s'interroger sur la définition de cet « autre ». Dérivé du grec *allos*, « autre » signifie à partir du milieu du XI^e siècle ce « qui n'est pas le même, ce qui est distinct¹⁰¹ ». La philosophie spécifie que l'autre, étant « ce qui n'est pas moi¹⁰² », opère une distanciation du sujet qui nécessairement se définit par rapport au « moi » et simultanément s'en éloigne. Par conséquent, il instaure une frontière et signale une altérité de corps (culturel, politique, racial, etc.). La question de l'altérité ne se limite pas à un état relationnel de distinction corporelle et celle qui nous intéresse, qui est peut-être moins souvent évoquée, mais non moins importante, consiste à envisager l'altérité en termes de pluralité. Autrement dit, nous ne considérons pas la notion d'altérité dans une dynamique inter-somatique, mais bien intra-somatique, qu'elle soit visuelle ou symbolique¹⁰³. Le

¹⁰⁰ « Altérité », in *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2007, p. 73.

¹⁰¹ « Autre », in *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 188.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ L'*altérité sexuelle* intra-somatique visuelle est présente dans les gravures sous la forme d'une disposition iconique des deux principes sexuels. Elle peut en ce sens prendre la forme d'un hermaphrodite. L'*altérité sexuelle* intra-somatique symbolique inscrit la bipartition dans une même corporalité, mais cette fois-ci dans un contexte symbolique. Une image qui ne montre pas de signe d'*altérité sexuelle* visuelle peut au niveau cognitif renvoyer à

phénomène d'*hétéroception* défini par Pierre Ouellet comme la « perception de soi comme autre, dans un processus de scission ou de division interne du sujet¹⁰⁴ » nous permet de justifier l'existence d'une altérité interne à l'être. Dans le corpus alchimique de l'*Atalanta fugiens*, l'altérité s'actualise par une division, et surtout par une disposition de deux principes sexuels, masculin et féminin. D'aucuns pourraient alors avancer que le terme « pluralité » semble abusif dans la mesure où seulement deux caractères sexuels sont considérés, le féminin et le masculin et, par conséquent, les mêmes substitueraient au concept de « pluralité » celui de « dualité ». À bien y regarder, ce dernier suppose un rapport de force, une opposition que nous mettons volontairement de côté. Car, si le terme « dualité » suggère bien « la coexistence de deux éléments de nature différente¹⁰⁵ », c'est-à-dire une co-présence, il sous-entend également que ces éléments peuvent entretenir une lutte l'un contre l'autre. Or, dans le discours alchimique, la partition des principes masculin et féminin n'est pas envisagée en termes de combat mais bien de co-présence harmonieuse, même s'il y a parfois primauté de l'un des principes sur l'autre. En cela, nous préférons le mot « pluralité » car il n'implique pas de rapport de force et peut s'employer, par définition, à partir de deux éléments. Du reste, nous n'entendons pas considérer le thème de l'*altérité sexuelle* en fonction des positions et du rôle des hommes et des femmes dans nos sociétés, mais plutôt de questionner l'existence d'une structure masculin-féminin présente en chaque individu.

Considérant les réflexions engagées d'un point de vue biologique, psychologique, philosophique et mythologique, force est de constater que les interrogations sur la sexualité font l'objet d'un vif intérêt attesté dès les anciennes civilisations. Il n'en demeure pas moins que ce que nous nommons *altérité sexuelle* reste à explorer sous cet angle. La biochimie humaine ne signale-t-elle pas l'immanence de l'*altérité sexuelle* chez tout embryon ? Mais,

un type d'*altérité sexuelle* intra-somatique. Ce sera le cas d'une image représentant un homme se baignant, puisque, selon la tradition alchimique, ce qui est alors montré est une matière composée de masculin (homme) et de féminin (eau). Nous ne développons pas davantage cette explication, nous aurons l'occasion de la rencontrer ultérieurement.

¹⁰⁴ Pierre Ouellet, « Les identités migrantes », in *Regards croisés sur le métissage*, sous la dir. de Laurier Turgeon. Québec. Les Presses de l'université Laval, 2002, p. 48.

¹⁰⁵ « Dualité », in *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, op. cit., p. 791.

bien avant toute expertise scientifique sur le sujet, les mythes, rapportés dans les textes sacrés des religions polythéistes ou monothéistes, nous mettaient déjà en présence de créatures androgynes. L'*Ancien Testament* ne décrit-il pas un Adam originel ? Par ailleurs, la culture grecque n'élabore-t-elle pas une relation entre Éros et les êtres androgynes, notamment dans *Le banquet* de Platon ? L'intérêt sans conteste des ecclésiastiques, des philosophes et des intellectuels pour la question de l'hermaphrodisme est très présent dans divers récits fondateurs qui, paradoxalement, trouvent une forte résonance axiologique avec le discours que tient la biochimie sur ce phénomène. Prenons un moment pour considérer, dans un premier temps, comment le monde médical définit par le terme « hermaphrodisme » ce que nous appelons de manière plus large « *altérité sexuelle* ». Ensuite, nous examinerons comment certains mythes fondateurs nous permettent d'établir entre alchimie et *altérité sexuelle*.

La figure la plus marquante de l'*altérité sexuelle* est certainement celle de l'hermaphrodite qui témoigne d'une co-présence des genres sexuels¹⁰⁶, masculin et féminin. Si l'*Encyclopaedia universalis* mentionne cette disposition binaire, elle insiste aussi sur la porosité des frontières sexuelles.

[L'hermaphrodisme est] une forme de reproduction sexuée, caractérisée par la présence des deux sexes, mâle et femelle, chez un même individu [...] On a tendance à grouper sous le terme d'hermaphrodisme tous les cas ambigus de sexualités, mais au sens précis du terme, seuls les êtres possédants des gonades fonctionnelles capables de produire des gamètes mâles et femelles sont des hermaphrodites. C'est le cas des escargots, sangsues, lombrics, planaires.¹⁰⁷

Dans cette entrée lexicale, nous pouvons lire que l'hermaphrodisme classique, tel que défini ci-dessus, ne peut exister chez l'homme, « sauf à l'état embryonnaire ». Par conséquent, les cas dits « accidentels », s'ils sont avérés dans la biologie humaine, dépendent d'un

¹⁰⁶ Nous proposons une définition biologique de l'*altérité sexuelle* indépendamment de la dimension psychologique et identitaire de ce phénomène, car notre objectif n'est pas d'engager des débats psychologiques ou sociologiques sur cette question.

¹⁰⁷ « Hermaphrodisme », in *Encyclopaedia universalis*, Paris, Encyclopaedia Universalis. 2002. corpus 11 p. 361.

dysfonctionnement pathologique caractérisé par une affection congénitale due à une anomalie de l'embryogenèse lors de la différenciation sexuelle. L'hermaphrodisme « accidentel » se manifeste alors de la manière suivante :

La seule présence de glandes génitales d'un seul sexe tandis que les conduits génitaux, organes génitaux externes et l'aspect corporel appartiennent aux deux sexes. L'androgynie, de sexe masculin, possède des testicules normaux, mais ses conduits génitaux sont de types femelles. Le gynandroïde est de sexe féminin avec ovaires, mais ses caractères apparents sont plutôt mâles.¹⁰⁸

D'un point de vue biologique, l'hermaphrodisme est considéré comme une malformation congénitale. La science sur cette question est à mille lieues du discours mythologique véhiculé par les récits fondateurs polythéistes et monothéistes qui proposent souvent l'hermaphrodite comme un être originel créé par le divin (Adam, dans la Genèse). Toutefois, il existe des lieux où le mythologique et le scientifique se rejoignent sur le thème de l'hermaphrodisme : *Les métamorphoses* d'Ovide, *Le banquet* de Platon et la Genèse dans la Bible.

III.4.1.2 *Altérité sexuelle* et récits fondateurs

En l'an 8 apr. J.-C., Ovide termine son ouvrage fondamental, *Les métamorphoses*, dans lequel il explique la naissance d'Hermaphrodite en ces termes :

¹⁰⁸ *Ibid.*

Un enfant que Mercure [Hermès¹⁰⁹] avait eu avec la déesse de Cythère [Aphrodite¹¹⁰] fut nourri par les Naïades dans les antres de l'Ida ; à ses traits on pouvait aisément reconnaître sa mère et son père ; on lui donna même un nom [Hermaphrodite] qui les rappelait tous les deux.¹¹¹

La morphologie de son nom, formée de la réunion de celui de son père, Hermès, et de celui de sa mère, Aphrodite, impose d'emblée la bipartition sexuelle du personnage. Toutefois, c'est le récit de la destinée d'Hermaphrodite qui retient notre attention. À l'adolescence, Hermaphrodite s'éloigne de l'Ida pour commencer sa vie d'homme. Au cours de ce voyage, il s'arrête au bord d'un étang de la Carie, habité par la naïade Salmacis. Cette dernière succombe au charme du jeune homme et décide de le faire sien. Elle l'aborde et lui fait des avances, en vain. Hermaphrodite, désintéressé, menace Salmacis de s'en aller si celle-ci ne cesse de l'importuner. La belle naïade fait mine de partir, pour en fin de compte se cacher derrière un buisson. Hermaphrodite, se pensant seul, ôte ses vêtements pour se baigner. Dès lors, Salmacis jaillit de son bosquet, s'élance au milieu des eaux et étreint son bien-aimé. S'ensuit une lutte qu'Ovide relate en ces termes :

¹⁰⁹ Dans la mythologie grecque, Hermès est le dieu des voyageurs, des marchands et des voleurs. Il est aussi le messager des dieux et le conducteur des âmes. Il correspond au Mercure romain. À l'époque helléniste, les Grecs l'ont associé au dieu égyptien Thot, dont on fit à partir du III^e siècle apr. J.-C., sous le nom d'Hermès Trismégiste (« trois fois grand »), l'auteur de plusieurs livres secrets relatifs à la magie et à l'alchimie.

¹¹⁰ Dans la mythologie grecque, Aphrodite est la déesse de la beauté et de l'Amour. Elle correspond à la Vénus romaine.

¹¹¹ Ovide, *Les métamorphoses*, trad. de Georges Lafaye, collection des universités de France, Paris, Les Belles Lettres, IV, 1961, ligne 285, p. 105.

Il se débat, mais elle le maintient et malgré sa résistance, lui ravit des baisers ; elle glisse ses mains sous le jeune homme, atteint sa poitrine rebelle, l'enveloppe tantôt par un côté, tantôt par un autre. Enfin, c'est en vain qu'il lutte [...] Le descendant d'Atlas résiste toujours et refuse à la nymphe la joie qu'elle espère ; elle le presse, l'étreint de tout son corps et, s'attachant à lui étroitement [lui dit] « tu as beau te débattre méchant [...] tu ne m'échapperas ; ô Dieu, exaucez-moi ; faites que jamais ne vienne le jour qui nous éloignerait, lui de moi ou moi de lui. » Cette prière eut les dieux pour elle ; leurs deux corps mêlés se confondent et revêtent l'aspect d'un être unique ; quand on rapproche deux rameaux sous la même écorce, on les voit se souder en se développant et grandir ensemble ; ainsi depuis qu'un embrassement unique et tenace les a unis l'un à l'autre, ils ne sont plus deux et pourtant conservent leur double forme : on ne peut dire que ce soit là une femme ou un jeune homme.¹¹²

Cette citation explique parfaitement comment Hermaphrodite, déjà androgyne par son nom, devient la figure par excellence de l'*altérité sexuelle*. Notons avec quelle virulence Salmacis embrasse Hermaphrodite. Force est de constater une inversion de genre par rapport aux fonctions attribuées aux hommes et aux femmes dans la pensée traditionnelle. Alors que l'homme est habituellement décrit comme actif, la femme est considérée comme étant passive. Or, dans ce récit, c'est l'inverse qui se produit, Salmacis est très active, et même violente, alors qu'Hermaphrodite est davantage passif. Que devons-nous comprendre dans ce récit ? Qu'il y a inversion des genres ou que chaque individu possède une essence fondamentalement androgyne qui se trouve malheureusement occultée par la vie en société ?

Ces questions, relatives à la sexualité, plus particulièrement à l'*altérité sexuelle*, n'ont pas manqué de susciter l'intérêt des philosophes de l'antiquité grecque. Le récit le plus révélateur est celui d'Aristophane, dans *Le banquet* de Platon. *Le banquet* relate une conversation, qui a lieu en 416 av. J.-C., dans l'Athènes archaïque et classique, entre six personnages. Le sujet, Éros, est source de discordes. Alors que Phèdre et Agathon ne considèrent l'existence que d'un seul Éros, Pausanias et Eryximaque estiment qu'il existe deux formes d'Éros. Aristophane et Socrate, quant à eux, posent le problème à un autre niveau, puisqu'ils reconnaissent l'existence d'un troisième genre humain qui, jadis, participait à la constitution de l'humanité. Selon Aristophane, la forme androgyne faisait partie de l'antique nature de l'homme.

¹¹² *Ibid.*, p. 108.

Autrefois en effet, notre nature n'était pas la même que celle qui précisément est (la nôtre) maintenant, mais elle était autre.

D'abord en effet, il y avait trois genres d'êtres humains, et non deux comme maintenant : le mâle et la femelle. Mais il en existait aussi un troisième qui participait des deux autres dont le nom subsiste encore maintenant, alors que lui-même a disparu... Ils [les êtres androgynes] avaient quatre mains et des jambes en nombre égal aux mains ; ils avaient aussi, sur un cou tout rond, deux visages en tout point semblables, tandis que la tête, pour ces deux visages opposés l'un à l'autre, était unique ; ils avaient quatre oreilles et deux organes sexuels ; et tout le reste était comme on peut se le représenter à partir de cet aperçu.¹¹³

À partir de cette description « monstrueuse¹¹⁴ », qui présente la bisexualité comme un caractère inhumain, Aristophane convoque la puissance des êtres androgynes. Il stipule qu'ils étaient des êtres complets, capables de rivaliser avec les dieux, puis ajoute qu'« ils étaient donc redoutables en raison de leur vigueur et de leur force et grand était leur orgueil. Or ils [les êtres androgynes] s'en prirent aux dieux¹¹⁵ ». Craignant leur pouvoir, ces derniers décidèrent de les dissocier pour qu'ils redeviennent les égaux des hommes. L'androgynie est supérieur à l'homme et inférieur à Dieu, il représente donc une catégorie d'êtres « entre-deux » qui abolit la frontière entre l'humain et le divin. Selon Aristophane, le maintien de l'ordre et l'anéantissement de la menace des androgynes adviennent par la bipartition des sexes, dont la résultante sera, pour les deux êtres désunis, de vouloir retrouver l'unité primordiale.

¹¹³ Platon, *Le banquet*, présentation et traduction inédites de Luc Brisson. coll. « Garnier Flammarion », Paris, Flammarion, 1998. 189d-190c.

¹¹⁴ Il est intéressant de constater qu'en plus de mettre en place une altérité établie sur le caractère sexuel, Aristophane introduit une autre forme d'altérité représentée par l'apparence monstrueuse de l'être androgyne. De ce fait, l'androgynie est un être marqué par une double altérité. L'une qui repose sur la présence d'une frontière sexuelle (masculin / féminin), l'autre qui repose sur la frontière humain / non humain.

¹¹⁵ Luc Brisson, *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*. coll. « Vérités des mythes ». Paris. Les Belles Lettres, 1997, p. 70.

L'unité primordiale dont la nostalgie subsiste au cœur même de la séparation qu'implique l'union sexuelle. Pour Aristophane, en effet, Éros est le seul dieu qui permette à tout être humain de réaliser son désir le plus profond : s'unir de nouveau avec la moitié de lui-même dont il a été séparé.¹¹⁶

L'androgynie, telle que mentionnée ci-dessus, est également présente dans les deux récits de la création de l'humanité tirés de la Genèse. Leur lecture soulève un certain nombre de questions en ce qui a trait à l'hermaphrodisme des humains et à la relation au divin. Le premier récit de la création de l'homme se lit en ces termes : « Dieu créa donc l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu, et il les créa mâle et femelle.¹¹⁷ » La lecture littérale du livre 1, verset 27 de la Genèse indique que l'être divin contient le principe androgyne : si Dieu crée l'homme (Adam au sens d'humanité) à son image, mâle et femelle, n'a-t-il pas en lui le principe androgyne ? Du reste, cette analogie entre l'humain et le divin est attestée par la première maxime de *La table d'émeraude* : « que ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose¹¹⁸ », indiquant une congruence de principe entre le microcosme – l'humain et le macrocosme – le divin. Le second récit issu de la Genèse, beaucoup plus souvent cité que le premier, n'est pas moins explicite. « Le Seigneur Dieu envoya donc à Adam un profond sommeil ; et lorsqu'il était endormi, il tira une de ses côtes, et mit de la chair à la place. / Et le Seigneur Dieu, de la côte qu'il avait tirée d'Adam, forma la femme, et l'amena à Adam.¹¹⁹ » Adam est donc façonné à partir de la terre (la glèbe) tandis qu'Ève est, selon la tradition la plus connue, « extraite » de l'homme par sa côte. Ainsi, dire qu'Ève est une partie de l'homme revient à concevoir l'existence d'une *altérité sexuelle* chez l'Adam primordial. La définition du mot « côte », dans ce contexte, a intéressé d'ailleurs beaucoup d'exégètes, car

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁷ « Genèse », in *La Bible*, chapitre 1, verset 27, trad. de Lemaître de Sacy, coll. « Bouquins », Paris, Laffont, 1990, p. 7.

¹¹⁸ Les détails concernant *La table d'émeraude* et le texte au complet sont présentés dans la section 1.2.1 de cette thèse.

¹¹⁹ « Genèse », in *La Bible*, chapitre 2, versets 21-22, trad. de Lemaître de Sacy, coll. « Bouquins », Paris, Laffont, 1990, p. 8.

sa signification serait plus proche du « côté » ou du « flanc ». Cette hypothèse trouve pleinement son sens dans certains récits rabbiniques.

Adam et Eve étaient faits dos à dos, attachés par les épaules, alors Dieu les sépara d'un coup de hache les coupant en deux... D'autres interprétations diffèrent : le premier homme (Adam) était homme du côté droit et femme du côté gauche ; mais Dieu l'a fendu en deux moitiés.¹²⁰

La séparation d'Adam et Ève est à l'origine de la Chute. En effet, c'est en succombant à la tentation de la connaissance offerte par le serpent qu'ils prendront conscience, entre autres, de leur sexualité et qu'ils seront chassés de l'Éden. Ils n'auront alors de cesse, par l'intermédiaire de la relation sexuelle, de vouloir communier vers l'UN originel, c'est-à-dire de reformer l'unité primordiale androgyne. Ainsi, dans le récit de la Genèse, la structure bisexuelle homme-femme est modalisée à partir d'un processus de séparation-unification que l'on retrouve en des termes similaires dans la tradition alchimique.

1) Matrice primitive, explicitement ou seulement virtuellement bisexuelle. 2) Dédoublage de la Matrice avec mise en évidence d'un Principe mâle et d'un Principe femelle. 3) Union des deux principes qui se solde par diverses fécondations et procréations.¹²¹

Autrement dit, une relation analogique s'opère entre le schéma originel biblique et le schéma originel alchimique. Tout comme il existe un Adam primordial androgyne, nous observons dans la philosophie alchimique un Mercure¹²² primordial.

¹²⁰ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, coll. « Bibliothèques scientifiques », Paris, Payot, [1964] 1968, p. 354.

¹²¹ Jean Libis, *Le mythe de l'androgyne*, coll. « L'île verte », Paris, Berg International Editeurs, 1980, p. 67.

¹²² Selon la symbolique du dieu ailé de la mythologie romaine, Mercure est considéré comme un agent de liaison, un principe de mouvement et d'adaptation. Le caducée, son attribut principal, nous permet de saisir la nature dualiste, dont l'opposition masculin-féminin. Dans l'alchimie, la nature androgyne de Mercure se dessine à partir de l'union du mercure, symbole du principe passif et de l'aspect féminin, avec le soufre, symbole du principe actif et de l'aspect masculin.

III.4.1.3 *Altérité sexuelle* et alchimie

À partir des éléments que nous venons de mettre en place, voyons pourquoi et comment l'*altérité sexuelle* est présente dans la science d'Hermès, et étudions l'obsédante fascination de la part des alchimistes à l'égard de la représentation de l'hermaphrodite.

Plutôt qu'un dépassement du deux vers la simplicité de l'Unique, l'androgynie suggère le maintien des contradictoires compris synergiquement dans un seul corps. La *coincidentia oppositorum* des adeptes compose en définitive « une unité bipolaire vivante » ou un « système des tensions antagonistes ». Maîtriser la duplicité de la matière implique une conversion spirituelle qui se traduit en termes psychologiques comme prises de conscience de la bisexualité foncière de tout être humain. Cette ouverture à l'autre... comme faisant partie intégrante de soi est une amplification du champ de conscience, promotion ontologique de l'individu pareil, désormais, à l'homme primordial : Hermaphrodite ou Adam, dont on se souvient qu'il contient virtuellement Ève.¹²³

Le fondement de l'alchimie consiste en l'unification des opposés pour parvenir à une harmonie, un équilibre qui est représenté par l'or philosophal, ce qui n'est pas sans nous rappeler le phénomène de séparation-unification évoqué en conclusion de la section précédente. À cet effet, le philosophe français Jean Libis reprend, dans *Le mythe de l'androgynie*, un texte de Carl G. Jung qui corrobore ce fondement.

[Les alchimistes] répètent sans cesse que l'opus naît de l'Un et ramène à l'Un, que c'est en quelque sorte un cercle semblable à un dragon qui se mord la queue [...]. Il est l'être primordial hermaphrodite, qui se divise pour former le couple frère-sœur classique, et qui s'unit lors de la *conjunctio* pour apparaître à nouveau sous la forme rayonnante de la *lumen novum* (la lumière nouvelle) du lapis. Il est métal et cependant liquide, matière et cependant esprit, froid et cependant ardent, poison et cependant remède, il est un symbole qui unit tous les opposés.¹²⁴

¹²³ Frank Greiner. *L'alchimie*, coll. « Idées », Paris. Desclée de Brouwer. 1964. p. 8-9.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 136.

La *matière première* de l'alchimiste étant l'essence de toute substance, elle véhicule la puissance régénératrice admise par la quintessence. Elle doit être condensée par la *pierre philosophale*, soit l'agent extérieur qui permettra aux métaux de se transmuter en or grâce à l'action vitalisante de la quintessence qui est le résultat ultime de l'œuvre hermétique. Elle se compose de soufre, aspect masculin, et de mercure, aspect féminin. C'est à partir de la *matière première* que vont s'articuler les différentes phases alchimiques qui définissent les étapes du Grand Œuvre pour aboutir à la *pierre philosophale*. Au niveau symbolique, principe masculin et féminin vont subir des transformations en fonction des stades de la calcination, de la putréfaction, de la solution, de la distillation, de la conjonction et de la sublimation. À chaque fois, ce qui est mis à l'épreuve, c'est le couple soufre-mercure, soit le couple masculin-féminin. En ce sens, Basile Valentin, moine bénédictin et alchimiste allemand du XV^e siècle, affirme que « le Roi igné aimera beaucoup la voix agréable de la Reine, l'embrassera de son grand amour et se rassasiera d'elle jusqu'à ce qu'ils disparaissent tous deux et se fondent ensemble en un corps¹²⁵ ». Voilà pourquoi la *pierre philosophale* se trouve fréquemment représentée par un hermaphrodite couronné.

La représentation de l'*altérité sexuelle* marque profondément l'essence et la symbolique de l'alchimie. En examinant quelques gravures exprimant ce phénomène, nous serons en mesure de démontrer qu'au-delà de la simple présence d'une *altérité sexuelle* il existe dans notre corpus de thèse différentes représentations qui oscillent entre ce que nous appelons l'*altérité radicale* et l'*altérité fusionnelle*. Alors que l'*altérité sexuelle radicale* illustre la co-présence distincte et intra-somatique des deux principes sexuels masculin et féminin, l'*altérité sexuelle fusionnelle* convoque ceux-ci mais de manière beaucoup moins catégorique et explicite. Nous reviendrons ultérieurement en détail sur la distinction entre les deux termes en analysant quatre gravures (I, A.I-16 ; XIII, A.I-23 ; XXXI, A.I-34 ; XXXVIII, A.I-38). Avant de présenter une analyse de la dimension symbolique de chaque type de représentation de l'altérité sexuelle dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous voulons rendre compte, dans son entièreté, de la sémiogenèse de la symbolique alchimique, et pour cela, nous allons montrer comment s'effectue l'interaction entre le plastique et l'iconique dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*.

¹²⁵ Basile Valentin, *Les douze clefs de la philosophie*. Paris, Minuit. [1924] 1956, p. 155.

III.4.2 Étude du corpus

Pénétrons au cœur des signes visuels pour comprendre le fonctionnement du trajet sémantique dans la symbolique alchimique et débutons notre analyse de corpus en expliquant le rôle de la relation plastico-iconique dans l'émergence de la symbolique alchimique véhiculée par une des formes de l'*altérité sexuelle*. L'agencement plastico-iconique de la gravure I est un excellent exemple de l'implication de la dimension plastique dans le processus de symbolisation.

III.4.2.1 Impact de la relation plastico-iconique sur la reconnaissance de la symbolique : étude de la gravure I

Dans le chapitre 2 de notre thèse, nous avons souligné le rôle de la plasticité et son implication dans la production du signe iconique en procédant à l'analyse globale de l'espace de représentation de quelques gravures. Souvenons-nous des modalités plastiques utilisées dans le corpus visuel de l'*Atalanta fugiens*. La plasticité est présentée sous la forme de signes gravés institués par des variables plastiques distinctes. Tantôt points, tantôt lignes, ces variables sont altérées et dynamisées par leur vectorialité, leur orientation, leur densité et, selon l'agencement topologique, elles opèrent des contrastes texturaux et chromatiques. Autrement dit, les lignes possèdent des valeurs de directionnalité, d'épaisseur, de rythme et de relation réciproque avec d'autres lignes (parallèles, croisées, perpendiculaires, etc.). La diversité des lignes et des points et leurs enchevêtrements ponctuent l'image en vertu d'un effet souhaité, mais aussi, dans le cas des gravures de l'*Atalanta fugiens*, en fonction des représentations iconiques. Après avoir visualisé un ensemble représentatif des images du corpus, nous avons dégagé un style plastique dominant que nous souhaitons rappeler afin de comprendre comment ce style plastique agit sur le contenu signifiant de ces gravures. Considérons brièvement la gravure XIII de l'*Atalanta fugiens*.



Le ciel clair est représenté sous la forme de lignes parallèles dont l'équidistance interlinéaire figure une étendue. Cette étendue est mise en perspective par la longueur des lignes, qui peut occuper toute la largeur de l'espace pictural. La constance rythmique entre les lignes produit une distanciation simulée, de sorte que le cerveau décode, grâce à des engrammes sensori-cognitifs, un effet de profondeur. Les nuages, quant à eux, se dessinent selon une autre convergence des variables plastiques. Des lignes sinueuses forment le contour du volume vaporeux dont le relief est généré par l'inscription de courts traits et de pointillés dans la zone blanche délimitée par la même ligne-contour. Parfois, cette dernière rompt la linéarité des lignes qui composent le ciel pour lui donner un réalisme iconique élevé et contribuer à une saturation iconique évidente. Par ailleurs, l'assemblage de lignes parallèles et perpendiculaires érige les éléments architecturaux alors que les lignes concaves et entrecroisées en diagonale produisent des axonométries, autant au niveau de la végétation que des formes humaines. Les ombres et les ombrages sont généralement constitués par l'obscurcissement d'une zone par rapprochement des lignes ou des traits pouvant aller jusqu'à un chromatisme saturé par opacification totale de ladite zone.

De tels processus plastiques sont mis en œuvre pour générer les images gravées et, dans certains cas, sont habilement manipulés pour inscrire la présence d'un contenu symbolique, comme en témoigne la gravure I de l'*Atalanta fugiens*. Effectivement, l'étude des signes plastiques de ladite gravure nous permet de constater que le graveur, Mathieu Mérian, arrive subtilement à marquer le contenu symbolique tout en le masquant, et ce, grâce à une stratégie plastique précise. Précisons que désormais nous décrirons en détail uniquement l'impact de la relation plastico-iconique des motifs qui donnent à voir des dissonances visuo-cognitives, car ces dernières génèrent des gestalts iconiques qui induisent automatiquement une dimension symbolique. Entrons dans la dimension plastico-iconique de la gravure I et examinons plus particulièrement le personnage dominant la composition qui, en soi, représente une des figures de l'*altérité sexuelle*.



A.I-16 : Gravure I de l'*Atalanta fugiens*

Au premier plan, nous percevons une forme dont l'occurrence de l'expression correspond à une occurrence de contenu identifié comme étant le type « homme ». Iconiquement, les sous-entités /muscle/, /torse/, /moustache/ dénotent l'entité /être masculin/. Or, en portant plus attention à son ventre, on remarque une forme bien étrange qui donne à voir la silhouette

d'un enfant, du moins à ce qui ressemble à la silhouette d'un fœtus. Cette forme iconique est incluse (grâce à une stratégie plastique, iconique, mais aussi spatiale) dans la représentation iconique de l'homme. Les traits qui construisent la figure de l'homme sont nombreux et un important travail est effectué au niveau de leur orientation, dans la manière dont ils se croisent, dans leur densité, mais aussi au niveau des pointillés qui figurent le relief de la musculature du corps humain. Le tracé curviligne épouse parfaitement les courbes extérieures du corps et les pointillés dessinent minutieusement chaque détail des muscles et des rondeurs. Sur la partie gauche de l'homme, des traits plus petits s'imbriquent pour accentuer la forme du relief charnel et créer des zones d'ombres. La juxtaposition de ces éléments plastiques témoigne d'un réalisme élevé et contribue grandement à la reconnaissance du signifié « homme ». Un tel « remplissage » plastique, si généreux soit-il, est fondamentalement déroutant : tout en organisant les variables plastiques du mimétisme iconique, il simule une forme iconique introduite dans l'abdomen de l'homme. Autrement dit, c'est l'enchevêtrement des traits qui, au niveau iconique, modélise le bas ventre de l'homme en rendant compte d'ombres et de reliefs et qui, en même temps, masque la lisibilité de la forme de l'embryon. C'est l'organisation des variables plastiques qui conditionne et induit la perception que le lecteur aura de la ligne-contour dessinant la forme fœtale insérée dans le grand signe iconique « homme » qui, au premier coup d'œil, ne semble pas porter d'enfant en son ventre. Autrement dit, c'est la dimension plastique des signes iconiques qui fait que le lecteur ne verra probablement pas d'emblée, mais seulement un peu plus tard, que cet homme porte un enfant.

Ces stratagèmes plastico-iconiques ont effectivement une incidence sur la reconnaissance iconique du personnage central. En soi, le motif de l'homme ne pose pas de problème, ou du moins peu de problèmes, malgré les formes de la chevelure et des mains, sur lesquelles nous reviendrons plus tard. Par ailleurs, l'homologation du fœtus est également évidente. En fait, c'est la réunion des deux signes qui déconcerte. L'inscription figurative du fœtus dans le ventre de l'homme est pour le moins atypique et suscite chez le lecteur, au niveau de la perception et de l'identification perceptivo-cognitive, une dissonance interprétative. Pour

reprendre la terminologie de la sémioticienne québécoise Fernande Saint-Martin¹²⁶ (inspirée du modèle de Umberto Eco), la reconnaissance iconique globale s'effectue selon une *ratio facilis* (type 2) car l'occurrence de l'expression est codée, mais l'occurrence du contenu est floue, elle ne correspond pas à un type de contenu connu. La présence de l'embryon dans le corps de l'homme, mais aussi la forme de la chevelure et l'absence de main ne permettent pas l'identification de l'homme. Paradoxalement, elles ne l'annulent pas pour autant. C'est pourquoi nous dirons qu'une *iconicité visuo-typée déviante* est présente dans cette gravure. De surcroît, à partir du *conflit perceptivo-cognitif* découlant de la stratégie plastique de dévoilement / effacement iconique, le lecteur suppose l'existence d'un autre niveau de signification. En effet, cette combinaison iconique contredit la réalité biologique de l'homme. Ce que le lecteur perçoit ici ne correspond pas à ce qu'il sait de la nature humaine : un homme ne peut porter d'enfant dans son ventre. D'aucuns pourraient avancer l'impertinence d'un tel truisme. Pourtant, ce truisme, si banal soit-il, contient une clé fondamentale de l'herméneutique alchimique. Nous nous gardons de déborder pour le moment sur l'analyse interprétative, puisqu'elle fera l'objet d'une étude exhaustive, notamment par rapport à la notion d'*altérité sexuelle* dans la section III.4.2.3.1.

À ce stade, l'analyse de la gravure I nous a permis de confirmer la pertinence et l'importance de la relation plastico-iconique dans l'émergence de la valeur symbolique. Une telle analyse ne sera pas autant développée dans les autres gravures étudiées ci-après. Certes, nous aurons à nouveau l'occasion de démontrer l'implication de la relation plastico-iconique mais de manière plus concise et surtout orientée sur la description des motifs qui autorisent la reconnaissance de la présence de l'*altérité sexuelle* dans la symbolique alchimique. Continuons d'examiner les modalités du trajet sémantique des gravures de l'*Atalanta fugiens* en dégagant les subtilités de l'interaction entre les symbolicités (la *symbolicité visuo-typée normative*, la *symbolicité visuo-typée déviante* et la *symbolicité encyclopédique*) et les types d'*altérité sexuelle* (radicale et fusionnelle) et enclenchons une analyse comparative en démontrant quelles sont les symbolicités en jeu dans la représentation de l'*altérité sexuelle fusionnelle*.

¹²⁶ Fernande Saint-Martin, « Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco », in *Protée*, n° 15, automne 1987, p. 104-114.

III.4.2.2 Symbolicités et *altérité sexuelle fusionnelle*

L'altérité dite « fusionnelle » consiste en une atténuation de la frontière nette qui sépare masculin et féminin dans l'acception de l'altérité radicale. Dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, elle se modalise de deux manières, toutes deux pouvant être présentes simultanément dans une même image. Représentée sous les traits d'une symbiose de principes sexuels primaires d'un genre sexuel et de principes sexuels secondaires du genre opposé à l'intérieur de la même forme iconique, l'*altérité fusionnelle* est visuelle. Conditionnée par une référence implicite des deux principes sexuels primaires et secondaires subtilement investis iconiquement dans la globalité de la gravure, elle signale un aspect intra-somatique symbolique. Dès lors, les deux exemples qui suivent vont nous permettre de présenter les deux modes d'actualisation de l'*altérité sexuelle fusionnelle* susmentionnés.

III.4.2.2.1 *Symbolicité visuo-typée normative et altérité sexuelle fusionnelle* : étude de la gravure XIII de l'*Atalanta fugiens*



A.I-23 : Gravure XIII de l'*Atalanta fugiens*

Dans la gravure XIII, la relation plastico-iconique donne à voir d'emblée, au premier plan, une forme humaine. Les sous-unités iconiques /musculature/, /visage/, /cheveux/ structurent une figure que nous sommes en mesure d'identifier sur la base d'une *iconicité visuo-typée normative* : il s'agit d'un homme. Notons toutefois par la forme de son bas ventre l'inscription de marques de féminisation, suffisamment discrètes pour ne pas faire basculer l'image dans une reconnaissance visuo-typée déviante, mais valablement efficaces pour percevoir dans cet homme la présence d'une *altérité sexuelle fusionnelle*. Celle-ci semble être plus caractéristique des bas ventres féminins bombés – on pense ici notamment à la représentation des femmes nues de Pierre Paul Rubens (1577-1640). Ce détail, qui aurait pu rester anodin, est accentué par la gestuelle du corps. La posture de l'homme, assis près de l'eau, témoigne d'une délicatesse considérée traditionnellement comme un principe plus féminin. La frontière des genres sexuels n'est pas nette et nous assistons plutôt à la manifestation discrète d'une fusion du féminin dans le masculin. Mais cette observation

visuelle n'est pas l'unique objet de l'inscription de l'*altérité sexuelle fusionnelle* dans cette gravure. En effet, celle-ci est également présente, non plus de manière visuelle, mais de manière symbolique par l'agencement de certains motifs de la gravure. Considérons particulièrement l'homme qui s'apprête à pénétrer dans l'eau. Androgyne selon les termes de l'*altérité sexuelle fusionnelle*, il représente la *matière première* dans laquelle ne sont pas encore équilibrés le soufre (masculin) et le mercure (féminin). C'est pourquoi l'homme doit, en fonction de la tradition hermétique, se laver de ses impuretés¹²⁷ et pour cela s'imbiber dans les eaux mercurielles. Autrement dit, cet homme (visuellement subtilement androgyne et *matière première*) doit s'humecter afin de procéder à la putréfaction et à la décoction pour finalement obtenir l'équilibre entre sec et humide et ainsi devenir le soufre incombustible.

Malgré les marques de féminisation qui suggèrent la présence intra-somatique d'une *altérité sexuelle fusionnelle*, nous sommes en mesure d'identifier sur la base d'une reconnaissance visuo-typée le type /homme/. Étant alors tributaire de l'espace naturaliste, l'analogie avec le discours alchimique est assez simple, car elle ne transite ni par une référence littéraire alchimique, ni par un autre espace narratif. Pourtant, l'interprétation de l'*altérité sexuelle fusionnelle* semble complexe. Cette complexité ne découle pas du taux de symbolicité conditionné par l'interaction de l'iconicité et de l'espace naturaliste, qui en soi est faible, mais du double ancrage de l'*altérité sexuelle fusionnelle*. En effet, visuelle, elle donne à voir une certaine forme d'androgynie de l'homme, et symbolique, elle montre le couple soufre / mercure sous la forme du même homme se préparant au bain.

Si, dans cette gravure, la symbolique alchimique est représentée sous les traits d'une *altérité sexuelle fusionnelle* modalisée dans une SVTN, nous allons constater que ce type d'*altérité sexuelle* peut également faire l'objet d'une *symbolicité visuo-typée déviante*. À cet égard, la gravure XXXI en présente une excellente représentation.

¹²⁷ L'impureté est symboliquement représentée par sa masculinité. Dans la tradition alchimique, la perfection est l'équilibre androgyne. Tant que celui-ci n'est pas obtenu, la *matière première* est imparfaite.

III.4.2.2.2 *Symbolicité visuo-typée déviante et altérité sexuelle fusionnelle* : étude de la gravure XXXI



A.I-34: Gravure XXXI de l'*Atalanta fugiens*

Dans cette gravure, l'*altérité sexuelle fusionnelle* est représentée de manière uniquement symbolique, car contrairement à la gravure précédente, elle n'est absolument pas perceptible visuellement. L'image montre un homme, précisément un roi nageant dans l'eau. Si le contenu iconographique de la gravure semble rappeler celui de la gravure XIII, aucun motif ne laisse voir de possibles signes d'androgynie. La représentation de l'homme dans l'eau pourrait donc s'inscrire dans une *iconicité visuo-typée normative*. En effet, pas un élément, qu'il soit plastico-iconique ou iconique, ne met en échec la reconnaissance iconique. Toutefois, la présence de la couronne sur la tête de l'homme pose problème, elle met en doute l'appartenance à une IVTN. Nous nous demandons si cette image ne serait pas plus proche d'une *iconicité visuo-typée déviante*. Le malaise afférent à ce type d'iconicité est sollicité par l'idée d'un roi qui nage alors qu'il est couronné. N'est-il pas étonnant, pour ne pas dire incongru, de présenter un roi se baignant avec sa couronne ? La logique ne voudrait-elle qu'il ôte sa couronne ?

Compte tenu de ces observations, le rattachement de la gravure XXXI à l'*iconicité visuo-typée normative* ou à l'*iconicité visuo-typée déviante* paraît flexible. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans le schéma des processus de symbolisation (avec emplacement des gravures, A.II-7), nous l'avons placée dans une zone de flottement. Cette position est délicate du fait qu'elle induit un « entre-deux » qui rend difficile le rattachement de la gravure à une iconicité, mais aussi à une symbolicité. Bien que positionnée dans une zone de flottement, l'*altérité sexuelle fusionnelle* dépend davantage d'une *symbolicité visuo-typée déviante*. Ce ne sont pas les signes iconiques qui donnent à voir des atypies visuelles, puisque nous identifions facilement un homme se baignant. C'est plutôt la dissonance visuo-cognitive découlant de la perception de cet homme-roi nageant qui conduit le lecteur à envisager un niveau interprétatif. Malgré le taux de symbolicité relativement faible¹²⁸ de l'image, c'est l'espace narratif, soit l'espace culturel intrinsèque, qui vient confirmer la nature *visuo-typée déviante* de la symbolique. En effet, le roi est clairement identifié dans la tradition alchimique au Mercure philosophal également appelé « pierre philosophale ». Voyons alors comment l'*altérité sexuelle fusionnelle*, représentée ici de manière symbolique (et non pas visuelle), est engagée dans l'image.

L'*altérité fusionnelle* est instaurée par la présence d'un roi (masculin) dans l'eau (élément féminin). Tout comme dans la gravure XIII, il semble que le pendant masculin soit montré sous la forme d'un homme possédant les caractères primaires et secondaires indispensables et le pendant féminin sous celle de l'eau. Or le personnage n'est pas simplement un homme, il est roi. Donc, contrairement à la gravure précédente, le roi n'est pas la matière en devenir, mais la pierre en devenir. D'ailleurs, il est généralement dit de l'opération alchimique relatée ici qu'elle constitue la phase de la confection du Mercure dit « philosophal », car la matière couronnée doit être lavée et dissoute par le mercure puis rendue invisible par leur union pour ensuite donner naissance au Mercure philosophal, dessiné sous les traits d'un hermaphrodite couronné. À la différence de la précédente gravure

¹²⁸ Le taux de symbolicité est reconnu comme étant faible par rapport à la norme du taux de symbolicité intermédiaire de l'espace culturel intrinsèque, ceci justifiant d'ailleurs la classification de cette gravure dans la zone de flottement.

qui présentait la *matière première* (l'homme dénudé), l'homme ici couronné signale un état avancé de la transmutation, c'est-à-dire non plus *matière première*, mais pas encore tout à fait *pierre philosophale*, car encore imbibé des eaux mercurielles. Dans cette gravure, tout comme dans la précédente, il s'agit bien de mettre en évidence des phases opératives de la pratique transmutatoire.

L'étude des gravures XIII et XXXI nous permet de parvenir à la conclusion suivante : l'*altérité sexuelle fusionnelle* s'actualise autant de manière visuelle (bien que subtile) que de manière symbolique dans le cadre de la SVTN et de la SVTD. Étant donné le faible taux de symbolicité de ces images, il est relativement facile d'établir une correspondance entre l'espace narratif, qu'il soit naturaliste ou culturel intrinsèque, et l'iconographie de la composition. Toutefois, si l'on se réfère au schéma des processus de symbolisation (avec emplacement des symbolicités, A.II-8), la *symbolicité visuo-typée déviante* peut également être régie par un fort taux de symbolicité et, sur l'axe de la diagonale, se rapprocher de la *symbolicité encyclopédique* : c'est le cas de la gravure I (A.I-16). Nous allons voir que le type d'*altérité sexuelle* qu'elle donne à voir est modalisé par un plus fort taux de symbolicité, tout comme la gravure XXXVIII. Si l'altérité fusionnelle possède à un faible taux, l'altérité dite « radicale » est quant à elle combinée à un fort taux, qu'il s'agisse de *symbolicité visuo-typée déviante* (gravure I, A.I-16) ou de *symbolicité encyclopédique* (gravure XXXVIII, A.I-38).

III.4.2.3 Symbolicités et *altérité sexuelle radicale*

À l'origine d'un conflit perceptivo-cognitif plus important que dans les deux études précédentes, les figures iconiques dessinées dans les gravures I et XXXVIII posent des problèmes de lecture qui accentuent la complexité de la symbolique et tendent à mettre en difficulté l'accès au niveau interprétatif. Ce problème est ici tributaire de l'*altérité sexuelle radicale*, mais aussi de son fort taux de symbolicité, qu'elle s'inscrive dans une *symbolicité visuo-typée déviante* ou une *symbolicité encyclopédique*.

III.4.2.3.1 *Symbolicité visuo-typée déviante et altérité sexuelle radicale* : étude de la gravure I de l'*Atalanta fugiens*



A.I-16 : Gravure I de l'*Atalanta fugiens*

Dans le prolongement de l'étude effectuée sur la relation plastico-iconique de la gravure I, examinons plus attentivement les variables iconiques de l'homme et leur rôle dans l'élaboration du trajet sémantique de la symbolique alchimique. Rappelons que même si le lecteur identifie la forme iconique de l'homme, la saisie visuo-cognitive du fœtus engramme une marque de féminisation qui s'inscrit désormais dans sa mémoire. Alors qu'elle est mise de côté, voire évincée par le niveau symbolique, elle demeure importante, car c'est sous ces traits que la symbolique s'exprimera. Dès la perception de la ligne-contour du fœtus et surtout dès son identification, l'interprétation cognitive du signifié /homme/ est déstabilisée, déroutée, car défigurée. Par conséquent, le signe iconique /homme/ perd de son sens « être humain de genre masculin ». À l'instar d'une femme enceinte, il devient porteur d'une vie, d'une perfection embryonnaire qui ne demande qu'à se développer dans une gestation naturelle. Ce corps-porteur possède d'autres propriétés iconiques tout aussi singulières qui

instaurent une symbolique jusqu'à présent inédite dans les gravures que nous avons étudiées. Outre la présence du fœtus, d'autres marques de féminisation iconique sont également prises en charge par la forme de la chevelure de l'homme et la posture de son corps. Simultanément, les cheveux, tout comme les mains, révèlent une autre possibilité interprétative qui vient compléter la dimension interprétative du personnage. Analysons plus en détail la nature plastique-iconique de ces formes.

Le motif qui se trouve à la place des mains du personnage donne à voir un réseau curviligne de lignes parallèles agencées selon des vectorialités et des orientations variées. La régularité rythmique de l'espace interlinéaire produit un effet d'expansion spatiale et la courbure de la ligne dessine des volumes et des reliefs doux, calmes et voluptueux. La vectorialité et l'orientation des lignes construisent un regroupement linéaire mouvant et circulaire, mais aussi stable et constant. Par ailleurs, ces variables plastiques composent des formes iconiques que le lecteur pourra identifier. Grâce à ses expériences perceptivo-cognitives préalablement engrammées et au fonctionnement cérébral présenté par la théorie de la Gestalt sous le nom de « la bonne forme », il reconnaîtra en cet agencement plastique la représentation iconique du vent¹²⁹. Cette interprétation est appuyée par un procédé plastique similaire, mais cette fois-ci composant les cheveux de l'homme. Par leur longueur, leur ampleur et leur mouvement, ceux-ci semblent être soulevés par le vent. Or, ils ne sont pas soufflés par le vent, ils sont le vent. La chevelure volatile et les mains venteuses de l'homme détournent et modifient le signifié « homme » en opérant un glissement sémantique, l'homme devient le vent. Ce n'est donc plus l'homme qui porte le fœtus dans son ventre, mais le vent. Cette lecture est d'ailleurs confirmée par le titre de l'emblème : « le vent l'a porté dans son ventre », originellement issu du texte lapidaire appelé *La table d'émeraude*¹³⁰.

¹²⁹ Une comparaison de quelques gravures de l'*Atalanta fugiens* démontre que ce type d'agencement plastique est généralement utilisé pour présenter des motifs immatériels et vaporeux, tels que le vent (ou l'air) et la fumée. Les variables plastiques qui dessinent la fumée sont généralement apposées à celles qui représentent le feu ; ce sera le cas des gravures XXXIII (A.I-29), X (A.I-16), XVIII (A.I-21). Celles qui illustrent le vent ou l'air (voir les gravures XXXII (A.I-28) et XIX (A.I-22)) sont quant à elles annexées à des variables qui figurent des formes humaines.

¹³⁰ Rappelons la version française du texte traduit au XIV^e siècle par Hortulain cité dans le premier chapitre de notre thèse. « Il est vrai, sans mensonge, certain & très véritable que ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. Et comme

Voyons à présent comment l'*altérité sexuelle radicale*, présentée sous les traits de l'homme enceint, intervient dans l'interprétation alchimique de la gravure I. À l'instar de la création divine d'un Adam originel, la transposition symbolique microcosmique-macrocosmique de la tradition alchimique, qui, rappelons-le, fait l'objet des premières lignes de *La table d'émeraude*, est prise en charge par l'*altérité sexuelle radicale* du porteur. *Altérité sexuelle radicale*, disons-nous, puisque celle-ci se trouve convoquée par la masculinité de la forme iconique englobante /homme/ et simultanément par l'aspect féminin grâce à la présence de l'embryon. L'homme enceint représente au niveau microcosmique l'adepte qui, à l'image d'un dieu androgyne (macrocosme), est détenteur d'une promesse de devenir alchimique, c'est-à-dire d'une semence de perfection. Ce fils des Sages, qui deviendra l'or philosophal, est, à l'étape initiale et au niveau macrocosmique, enfanté par le vent. En utilisant un espace culturel intrinsèque, c'est-à-dire une référence directe à *La table d'émeraude*, Michael Maier explique où trouver la *matière première* : le vent la porte en son ventre. Ces données ne permettent pas d'authentifier l'identité de l'embryon-matière. La transposition entre l'espace culturel intrinsèque renvoyant à *La table d'émeraude* et le discours alchimique de la gravure ne dévoile pas l'identité de la *matière première*. La ligne-contour du fœtus (qui représente cette *matière*) ne laisse pas voir la nature identitaire du fils des Sages, puisqu'au stade embryonnaire, n'ayant pas encore subi de différenciation sexuelle (autant humaine qu'alchimique), il est parfaitement hermaphrodite¹³¹. De fait, cette matière-fœtus contient également en elle une *altérité sexuelle radicale*. Il est intéressant de constater qu'une partie de l'identité de la *matière première* est simultanément masquée et dévoilée par son aspect embryonnaire. Si la nature androgyne nous indique sa composition principielle,

toutes choses ont été, & sont venues d'un, par la médiation d'un : ainsi toutes les choses ont été nées de cette chose unique, par adaptation. Le soleil en est le père, la lune est sa mère, le vent l'a porté dans son ventre ; la terre est sa nourrice. Le père de tout le telesme de tout le monde est ici. Sa force ou sa puissance est entière si elle est convertie en terre ; Tu sépareras la terre du feu, le subtil de l'épais doucement, avec grande industrie. Il monte de la terre au ciel, & derechef il descend en terre, & il reçoit la force des choses supérieures & inférieures. Tu auras par ce moyen la gloire de tout le monde : & pour cela toute obscurité s'enfuira de toi. C'est la force forte de toute force : car elle vaincra toute chose subtile, & pénétrera toute chose solide. Ainsi le monde a été créé. De ceci seront & sortiront d'admirables adaptations, desquelles le moyen en est ici. C'est pourquoi j'ai été appelé Hermès Trismégiste. ayant les trois parties de la philosophie de tout le monde. Ce que j'ai dit de l'opération du soleil est accompli. & parachevé. »

¹³¹ Nous renvoyons le lecteur à l'étude que nous avons déjà réalisée concernant les aspects définitoires de l'hermaphrodisisme dans la section III.4.1.1

masculin et féminin (soufre et mercure), elle nous empêche en même temps de découvrir son identité, en raison du jeune âge du fœtus et de sa position (orienté presque de dos).

Le fils des Sages est donc doublement marqué par l'*altérité sexuelle radicale*. Le vent, son porteur, présenté sous les traits d'un homme enceint (première marque d'*altérité sexuelle radicale*) contient l'essence alchimique de toute chose, c'est-à-dire la *matière première* originelle encore androgyne (deuxième marque de l'*altérité sexuelle radicale*). L'étude de cette gravure démontre clairement comment l'*altérité sexuelle radicale*, tributaire ici d'un espace culturel intrinsèque, c'est-à-dire l'espace alchimique, s'énonce en termes de *symbolicité visuo-typée déviante*. Force est de constater que la stratégie iconographique utilisée ici par Michael Maier rend compte d'un plus fort taux de symbolicité que celui qui avait été préalablement dégagé dans les types d'*altérité sexuelle fusionnelle*. Avant de donner les raisons alchimiques d'une telle diversité symbolique, nous devons effectuer une dernière analyse qui mettra en évidence ce que nous avons appelé la *symbolicité encyclopédique* et en démontrer le fonctionnement, car elle aussi implique une *altérité sexuelle radicale*, mais cette fois-ci en engageant un espace culturel extrinsèque : l'espace mythologique.

III.4.2.3.2 *Symbolicité encyclopédique et altérité sexuelle radicale* : étude de la gravure XXXVIII de l'*Atalanta fugiens*

Le processus interprétatif engendré par l'emploi d'un espace culturel extrinsèque, tel que l'espace mythologique, a déjà fait l'objet d'une analyse. Celle-ci mettait en évidence la complexité de la symbolique alchimique en fonction de la logique herméneutique tributaire de la *symbolicité encyclopédique*. Ainsi, nous renvoyons le lecteur à l'étude de la gravure XXXIX présentée dans la section III.3.2. À présent, examinons le fonctionnement d'un tel raisonnement par rapport au contexte alchimique tout en observant dans la gravure XXXVIII une manifestation singulière du concept d'*altérité sexuelle radicale*.



A.I-38 : Gravure XXXVIII de l'*Atalanta fugiens*

Étudions le personnage hybride illustré dans la partie supérieure de l'image. Son identification au principe visuo-typée pose problème. L'agencement des sous-unités /corps humain/, /deux jambes/, /deux bras/ qui conditionnerait la reconnaissance du signifié /être humain/ est mis en défaut par l'adjonction des sous-unités /deux têtes/, /phallus¹³²/ et /sein masculin/ et /sein féminin¹³³/. Le personnage est déconcertant et, grâce aux éléments morphologiques qui le composent, il signale parfaitement ce que nous avons appelé l'*altérité sexuelle radicale*, c'est-à-dire la représentation distincte des deux organes sexuels primaires, masculin et féminin, à l'intérieur d'une même enveloppe corporelle. Il n'y a aucune ambiguïté sur le caractère sexuel du personnage, puisque les deux sexes sont explicites. La moitié droite du personnage représente les attributs d'un homme, alors que la moitié gauche dessine ceux d'une femme : il s'agit d'un hermaphrodite. Avant d'analyser plus avant la nature symbolique du personnage, revenons sur l'implication de la relation entre les variables

¹³² Le phallus est visible sur la partie droite du corps.

¹³³ Le sein féminin, biologiquement plus galbé que celui de l'homme, est représenté sur la partie gauche du corps, alors que celui de l'homme est sur la partie droite.

plastiques et iconiques qui constituent la différenciation et autorisent la reconnaissance d'une *altérité sexuelle radicale* dépendante d'une *symbolicité encyclopédique*.

La distinction entre le masculin et le féminin n'est pas tributaire d'une différenciation relative à la musculature, aux cheveux, aux traits du visage ou encore à la gestuelle, ces derniers montrant une neutralité sexuelle évidente, pour ne pas dire une a-sexualisation. Cette neutralité sexuelle participe à l'émergence de la valeur symbolique, car elle déclenche chez le lecteur un conflit perceptivo-cognitif¹³⁴ entre ce qu'il voit et ce qu'il sait de la nature humaine. Pourtant, les traits sexuels masculin et féminin sont bien présents au niveau des organes sexuels « primaires » afférents à chacun des genres. Alors que la partie droite de l'hermaphrodite, à la hauteur de l'entrejambe, est dotée d'un pénis et la partie gauche expose les caractères sexuels externes de la femme, d'autres formes iconiques, les seins, confirment la co-présence sexuelle. Nous attirons l'attention sur ce dernier élément figuratif et surtout sur le rôle de la plasticité de ce motif car celui-ci permet d'opérer la distinction entre un sein de femme (à gauche) et un sein d'homme (à droite). La poitrine féminine est composée d'un arc de cercle tenu à côté duquel s'organise un amalgame de traits orientés de manière à produire ombres et formes qui évoquent la gestalt d'un sein plus volumineux. Notre compréhension de ce signe iconique est donc induite par l'orientation et la nature des variables plastiques des signes gravés (traits et lignes). L'opposition entre la saturation chromatique observée au centre de la courbe du sein de la femme et les extrémités de cet arrondi, qui se dessine sous la forme de traits courts et parallèles, accentue la perspective et la rondeur du sein. À gauche, le sein est tracé de manière beaucoup plus épurée. L'arc de cercle dessinant l'aréole du sein est présent, certes, mais accompagné de peu de traits. Au demeurant, il s'agit moins de traits que de pointillés disposés de manière à dessiner en quasi transparence la forme du sein peu bombée de l'homme. La reconnaissance des deux genres sexués est donc déclenchée par la perception du rapport plastico-iconique en jeu dans cette zone spécifique qu'est le torse du personnage. Juxtaposée à la co-présence des organes génitaux masculin et féminin mais aussi à celle des deux têtes, la disposition de ces sous-unités iconiques produit une globalité iconique atypique et incongrue. Au niveau iconique,

¹³⁴ Un être humain est formé par des spécificités morphologiques qui autorisent l'individuation sexuelle. Or, dans cette gravure, elles sont neutralisées.

nous ne pouvons clairement observer de conformité entre l'axe signifiant-référent perçu dans l'image et le type /homme/ ou le type /hermaphrodisme humain¹³⁵/ dont il se rapproche. Autrement dit, il nous est impossible de reconnaître simplement un homme ou un cas d'hermaphrodisme humain. Dès lors, ce motif iconique déclenche une discordance perceptivo-cognitive qui inévitablement propulse le lecteur dans la sphère symbolique.

Les sous-unités déroutant la lecture visuo-typée entrent en relation d'homologation avec un type non plus visuel, mais encyclopédique : celui d'Hermaphrodite. Ayant partiellement analysé cette gravure dans la section III.3.3.3, reprenons quelques grandes lignes. L'expression des sous-unités constituant l'Hermaphrodite-alchimique est symboliquement conforme à la figure de l'Hermaphrodite-mythologique que le lecteur décodera à condition qu'il détienne le savoir encyclopédique relatif à la mythologie gréco-romaine. Si la connaissance encyclopédique n'est pas pré-mémorisée, l'interprétation iconique et iconographique de l'hermaphrodite lui échappera. Toutefois, même si le lecteur connaît cette figure, le sens symbolique alchimique est bien souvent détourné par la présence majeure en dessous de l'hermaphrodite des dieux Hermès¹³⁶ et Aphrodite¹³⁷. Saisi par l'esthétique de ces deux figures, le lecteur cherchera sûrement la clé interprétative de l'image dans le discours mythologique. L'Hermaphrodite-alchimique, dénudé, voit donc sa visibilité détrônée par la magnificence d'Hermès et d'Aphrodite dont la taille et les attributs sont imposants et somptueux.

¹³⁵ Nous rappelons que chez l'homme, l'hermaphrodisme biologique est dit « accidentel ». Il se manifeste en termes d'androgynie (l'appareil génital externe est de type masculin alors que l'apparence physique est plus féminine) ou de gynandrie (bien que les caractères secondaires sexuels soient masculins avec un caryotype de type XX, le corps de l'individu contient des ovaires).

¹³⁶ Rappelons que le dieu grec Hermès est généralement illustré accompagné de son caducée, mais aussi de ses sandales ailées.

¹³⁷ Aphrodite est la déesse de la fécondité et de l'amour. Évoquant la sensualité, elle est souvent représentée sous la forme d'une femme voluptueuse et généralement accompagnée d'un chérubin porte un carquois contenant des flèches d'amour.

Dans la tradition hermétique, l'hermaphrodite possède plusieurs identités. Il peut être tantôt *matière première*, tantôt *pierre philosophale*. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit de la *matière première*, car l'espace mythologique donne à voir les prémices de l'union d'Hermès et d'Aphrodite, soit l'étape embryonnaire de la conjonction des opposés, l'hermaphrodite primordial, la matière des philosophes. Certes, il est important de connaître le mythe auquel cette image fait référence, mais il est plus essentiel encore de pouvoir le mettre en relation avec le discours et les visées alchimiques. C'est la conformité entre l'espace mythologique et le discours alchimique qui instaure le contenu symbolique de cette image. Ainsi, au-delà de la simple transposition de l'hermaphrodisme à la structure masculin-féminin permettant de souligner la nature principielle de la matière, ne peut-on pas déceler une autre interprétation relative à la présence marquante des dieux Hermès et Aphrodite. Parmi la somme des symboles associés à Hermès et Aphrodite, deux en particulier se dégagent et viennent alimenter le discours alchimique. Parents d'Hermaphrodite, ils sont également les deux essences de la *matière première*. Dans cette image, c'est la connaissance (Hermès) et l'amour (Aphrodite) qui donnent naissance à la matière. Le simple savoir de la composition binaire de la première est donc loin de suffire pour identifier le fils des Sages. Grâce à cet exemple, nous pouvons aisément voir que la relation analogique entre l'espace narratif et le discours cible qu'il sert s'inscrit dans un degré de symbolicité élevé conditionné par la reconnaissance du personnage androgyne, mais aussi par notre capacité à créer des liens au sein même du récit mythique dont il est issu. Celles-ci sont donc les conditions *sine qua non* de la compréhension des transpositions analogiques de ce type de symbolicité.

En vertu des analyses que nous venons de mener sur les gravures I et XXXVIII, nous constatons que le concept d'*altérité sexuelle radicale*, prégnant dans le discours alchimique puisqu'il constitue une des pierres angulaires de la science hermétique, est représenté par des processus interprétatifs comportant un fort taux de symbolicité. En effet, le type d'iconicité perçue pose un problème de lisibilité dû à un conflit perceptivo-cognitive qui induit inévitablement une valeur symbolique. Toutefois, la lecture symbolique ne suivra pas le même schéma énonciatif selon qu'il s'agit de la *symbolicité visuo-typée déviante* ou de la *symbolicité encyclopédique*. Dans le premier cas, il faut parler d'une symbolisation de nature uni-analogique alors que dans le deuxième cas, il s'agit d'une interprétation bi-analogique.

Qu'entendons-nous par cette distinction ? Dans le cas de la *symbolicité visuo-typée déviante*, la valeur symbolique opère une équivalence directe entre l'espace alchimique et le discours alchimique : les combinatoires iconiques sont perçues comme des atypies visuelles présentant presque littéralement le discours alchimique. En témoigne la maxime de *La table d'émeraude*, « le vent l'a porté dans son ventre », représentée par l'homme (-vent) enceint. Dans le cas de la *symbolicité encyclopédique*, la valeur symbolique s'effectue en deux étapes analogiques, d'où l'utilisation du terme « bi-analogie ». L'*iconicité encyclopédique* prend en charge des impossibilités figuratives qui trouvent leur sens uniquement dans un espace culturel déterminé, l'espace mythologique. Dès lors s'opère la première correspondance analogique entre le personnage hybride et sa valeur symbolique mythologique. Puis une deuxième transposition doit être complétée pour y associer l'espace alchimique et découvrir le contenu hermétique caché. En ce qui concerne la *symbolicité visuo-typée déviante*, le conflit perceptivo-cognitif, qui conditionne la valeur symbolique de l'image, est géré par le passage de l'iconique à l'espace narratif intrinsèque dans lequel s'actualise le discours alchimique. À l'égard de la *symbolicité encyclopédique*, le conflit perceptivo-cognitif est régi par le passage de l'iconique à l'espace narratif extrinsèque, lequel est transposé à l'espace intrinsèque pour servir le discours hermétique. Compte tenu de ces précisions formelles, il ne faut pas conclure hâtivement à une conception linéaire du processus de symbolisation, puisque fondamentalement, les symbolicités modalisent un imaginaire alchimique dans lequel les espaces narratifs, qu'ils soient naturaliste, culturel intrinsèque ou culturel extrinsèque, sont en mouvement.

Au terme de notre thèse, nous devons mettre en relation la nature de l'*altérité sexuelle* avec la logique interprétative de la symbolique alchimique pour comprendre comment l'ensemble de l'analyse nous permet d'appréhender la philosophie alchimique et les stratégies employées pour maintenir secrets certains savoirs.

III.4.3 De l'intérêt d'une telle partition des symbolicités dans la logique alchimique

L'*altérité sexuelle* investit différemment, selon sa composition radicale ou fusionnelle, le processus de symbolisation identifié dans le schéma des symbolicités. Marquant profondément la pensée traditionnelle alchimique, il n'est pas étonnant de voir qu'elle se retrouve exploitée dans la symbolique sous la forme d'un recours explicite (androgynie de la matière) ou celle d'un recours implicite (homme enceint, homme se baignant). Nous parlons d'une *altérité sexuelle* implicite, car rien ne prouve, dans les textes qui accompagnent les gravures étudiées et dans les analyses critiques¹³⁸ commentant l'*Atalanta fugiens*, que cette forme d'utilisation de l'altérité ait été volontairement employée. Pourtant, comme nous l'avons démontré, l'*altérité sexuelle* est tout à fait pertinente pour rendre compte du contenu symbolique du discours alchimique.

Afin de faciliter la compréhension, utilisons une métaphore mathématique et comparons l'alchimie à l'équation à double inconnue suivante : $Y = X + 6$. Tel que mentionné ci-dessous Y est la *pierre philosophale*, X, la *matière première* et 6, le nombre retenu de phases opératives (calcination, putréfaction, solution, distillation, conjonction et sublimation) dans le premier chapitre.

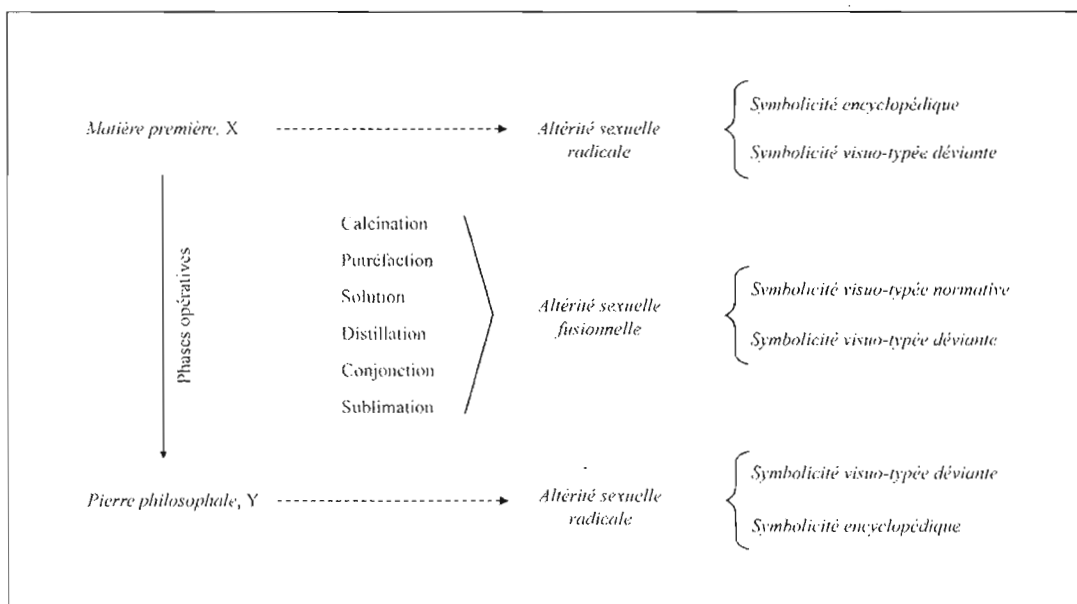
$$Y = X + 6$$

$$\text{Pierre philosophale} = \text{matière première} + \text{phases opératives}$$

¹³⁸ Citons à titre d'exemple quelques-uns des nombreux ouvrages et textes convoqués dans notre thèse : *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique* de Jacques van Lennep (Bruxelles, Dervy, 1985), *Michael Maier's Atalanta Fugiens. Sources of an Alchemical Book of Emblems* de Heleen M. E. de Jong, (Leyde. E. J. Brill, 1969), « L'art de musique chez Michael Maier » de Jacques Rebotier (in *Revue de l'histoire des religions*, Paris, Presses universitaires de France, tome 182, 1972) et aussi le remarquable site internet d'Hervé Delboy (URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html)

Cette équation pose un problème de résolution évident puisque, malgré la connaissance de la structure de l'équation, c'est-à-dire l'ordonnancement opératif, deux éléments fondamentaux manquent. La *matière première*, l'élément de base de toute démarche alchimique, et la *pierre philosophale*, la puissance germinative optimale pour obtenir l'or philosophal, constituent les deux savoirs les mieux gardés par les alchimistes. En nous penchant sur les figures de l'*altérité sexuelle*, nous avons observé un emploi différent de celles-ci selon leur degré de symbolicité, l'espace narratif et l'iconicité engagée. Ainsi, nous ne sommes pas étonnée de remarquer que ces inconnues sont représentées par des figures d'*altérité sexuelle radicale* à relativement fort degré de symbolicité. Rappelons à cet égard que l'homme enceint de la gravure I s'inscrit dans une *symbolicité visuo-typée déviante* qui s'actualise sous les traits d'une *altérité sexuelle radicale* uni-analogique. L'hermaphrodite de la gravure XXXVIII présente quant à lui une *symbolicité encyclopédique* sous les traits d'un même type d'*altérité sexuelle*, mais cette fois-ci en utilisant un mode interprétatif bi-analogique. Dans les deux cas, il est question de la *matière première*, ou du moins des conditions pour la trouver dans la nature (gravure I, cf. A.I-16), ainsi que de son identité (gravure XXXVIII, cf. A.I-38). Par ailleurs, les stades opératifs matérialisés par le chiffre 6 modalisent l'ensemble structurel de notre équation alchimique. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre de notre thèse, ces phases ne constituent pas un enjeu majeur de la quête alchimique, car elles signalent le passage à différents stades lors desquels les fusions alchimiques sont imparfaites, et où l'équilibre et la volonté de perfection ne sont pas atteints. Ces diverses étapes correspondent à des événements instables dans la quête hermétique qui ne nécessitent pas un fort coefficient de symbolicité puisqu'ils ne constituent pas les secrets du magistère. Ainsi ces phases sont-elles présentées sous la forme d'éléments figuratifs qui rendent compte, sous les traits d'une *altérité sexuelle fusionnelle*, soit d'une *symbolicité visuo-typée normative* (gravure XIII, A.I-23), soit d'une *symbolicité visuo-typée déviante* (gravure XXXI, A.I-34).

Compte tenu de l'ensemble des observations, nous concluons ce chapitre en produisant un schéma récapitulatif sur l'utilisation des formes d'*altérité sexuelle* selon les types de symbolicités et les enjeux symboliques de ceux-ci dans le discours alchimique.



A.II-9 : Répartition de l'altérité sexuelle selon les types de symbolicités : élaboration de la logique de la symbolique alchimique

Si l'*altérité sexuelle radicale* possède un taux de symbolicités relativement élevé, c'est pour masquer l'identité de la *matière première* et de la *pierre philosophale*¹³⁹, c'est-à-dire les éléments stables non révélés du processus alchimique (autrement que par l'initiation). L'*altérité sexuelle fusionnelle*, quant à elle, présente les étapes intermédiaires dont l'instabilité est évidente et attestée par un état « en devenir », mais qui, parce qu'elles sont accessibles, possèdent un faible taux de symbolicités. Par conséquent, le processus de symbolisation est conditionné par les exigences du secret alchimique qui tient moins à l'ordre chronologique des phases opératives qu'à l'identité de l'agent initial et de l'agent final.

¹³⁹ Nous n'avons pas réalisé d'étude concernant la figure de la *pierre philosophale*, mais avons expliqué qu'elle s'illustre sous les traits d'un hermaphrodite couronné et en cela, son processus de symbolisation reprend sensiblement la même logique sémiotique que celle de la gravure I.

CONCLUSION

Avec le XIX^e siècle naît un art qui véhicule une dé-figuration des corps et questionne les limites d'une histoire de l'art axée sur la figuration des œuvres. Aux images de nature mimétique qui, certes, nourrissent toujours l'art, s'ajoute une prolifération d'images de nature fantasmatique, impulsée par un questionnement sur l'intériorité de l'être en termes de quiétude, mais aussi de tourment. Dans un contexte où le fantasmatique accède à de nouveaux outils comme l'art numérique et l'art biotech avec l'ensemble des productions dites artefactuelles, des images du passé ressurgissent, trouvant une nouvelle vitalité artistique. C'est le cas des images alchimiques qui présentent une iconographie de l'invisible faisant écho aux enjeux d'un art plus contemporain¹ en particulier, d'un questionnement ontologique en général. En cela, le corpus visuel alchimique n'a jamais autant été convoqué que depuis ces trente dernières années.

En amont de notre démarche se trouve une curiosité pour le discours alchimique qui nous a incitée à comprendre le fonctionnement de sa logique interne en élaborant une sémiotique des images qui le constitue. À la croisée de la pluralité étymologique du mot « alchimie », de ses légendes et de ses récits historiques se trouve une philosophie, mais aussi un art et une science, qui envoûte, charme et captive autant qu'elle apeure, inquiète ou effraie. Le discours alchimique suscite l'intérêt de beaucoup d'individus, qu'ils soient hommes de pouvoir, hommes de science ou hommes de loi, et ce, d'autant que la période socio-politique est trouble, car si les moments d'accalmies politiques et religieuses voient décliner l'intérêt pour l'alchimie, les révolutions ravivent l'engouement pour cet art. En effet, les schismes institutionnels lassent les hommes qui, troublés par le désordre et le chaos institués, se tournent vers une philosophie prônant l'union et l'équilibre. Certes, l'alchimie ne s'intéresse pas prétendument aux conditions humaines, mais elle propose des modes opératifs transmutationnels de la matière qui opèrent un changement autant matériel que spirituel. Il

¹ Nous mettrons ultérieurement en perspective le rapprochement entre certaines formes de l'art contemporain et la philosophie alchimique.

n'est donc pas étonnant de constater que lorsque la collectivité se divise, l'individu cherche à s'unifier empruntant des voies aussi intrigantes *a priori* que celle de l'alchimie. C'est, par exemple, dans les temps versatiles d'un XVII^e siècle ébranlé par des bouleversements socio-politiques et religieux majeurs que naît l'*Atalanta fugiens* sous la plume de Michael Maier, son auteur, et sous le burin de Mathieu Mérian, son graveur. Parmi la somme des images alchimiques, les gravures de l'*Atalanta fugiens* se démarquent par leur beauté iconographique en faisant voir un style figuratif singulier jouant de gestalts iconiques autant mimétiques qu'atypiques. Dès lors, lesdites images structurent, sous forme de diversités iconographiques, la complexité d'une philosophie.

L'originalité de l'œuvre, modalisée par la composition particulière des emblèmes (texte-image-musique) et aussi par l'utilisation de références extrinsèques comme la mythologie, la distingue de ses contemporains qui restent fidèles à la traditionnelle partition texte-image et par ailleurs éveille l'enthousiasme de nos contemporains. La dimension iconographique est régulièrement exploitée, mais avoue ses limites ; les textes d'Ursula Szulakowska et de Gyorgy E. Sonyi, présentent des analyses de type iconologique qui convoquent la signification symbolique des images, sans toutefois saisir les enjeux de la symbolique alchimique. Les deux chercheurs n'ont pas réussi à souligner l'ampleur du processus interprétatif des images. Leur méthode ne réussit pas à démontrer que le fonctionnement intrinsèque des images modalise la complexité du discours alchimique ; les inférences holistiques de l'alchimie sont donc occultées et la compréhension de sa symbolique est un échec. Soucieuse de travailler dans le respect du raisonnement de la symbolique hermétique, nous avons développé, dans le cadre d'une théorie de la réception de l'image, une méthode apte à résoudre les défaillances des précédents modèles. Proposant une sémiotique de la symbolique alchimique, nous avons conjugué l'analyse des stratégies énonciatives (plastique et iconique) dégagées des gravures de l'*Atalanta fugiens* avec celle des modalités interprétatives.

Dans une perspective méthodologique, nous proposons, au début de notre thèse, d'utiliser les outils conceptuels de la sémiotique pour décrire le trajet sémantique des images

afin d'accéder à l'essence des gravures et de leurs symboliques. Considérant que la dimension symbolique des images de l'*Atalanta fugiens* est modalisée par des stratégies énonciatives et interprétatives, nous avons constitué une méthode visant à élaborer la sémiogénèse de la symbolique. La complexité de la symbolique alchimique étant avérée, nous avons d'abord réalisé un état des lieux sur le sujet avant de rendre compte des théories sémiotiques et symboliques étayant notre propre modèle pour ensuite expliquer les différents processus de symbolisation convoqués dans l'ensemble des gravures de l'*Atalanta fugiens*.

Postulant que la symbolique est tributaire des dimensions plastique et iconique des gravures, nous avons convoqué les thèses sémiotiques déjà existantes nous permettant d'étayer notre hypothèse et avons procédé en deux étapes en travaillant sur la plasticité du signe gravé puis sur celle de l'iconicité. Compte tenu de la nature plastique des images de l'*Atalanta fugiens*, nous avons emprunté les réflexions d'artistes théoriciens ayant analysé les modalités du signe gravé et celles de sémioticiens visuels ayant systématisé des sémiotiques de la plasticité. Du côté des artistes, ce sont les travaux de Wassily Kandinsky² et d'Albert Flocon³ qui ont le plus retenu notre attention. Tous deux ont mis en évidence la pertinence de la plasticité des images et analysé ce qui, pour eux, est le souffle de l'œuvre picturale : le point et ligne. Leurs réflexions sur l'expressivité de l'art ont donné l'impulsion à quelques sémioticiens, comme les chercheurs belges du Groupe μ , Fernande Saint-Martin ou encore Jean-Marie Floch, pour sémiotiser la plasticité des œuvres. Que le signe plastique soit explicité en termes de forme, de couleur, de texture (Groupe μ), de colorème (Fernande Saint-Martin), ou de formant (Jean-Marie Floch), il se fonde par une étroite relation entre le signifiant et le signifié. Les sémioticiens du visuel ont établi un cadre théorique qui, bien que général puisqu'il présente une grammaire de la plasticité, modalise des variables plastiques que l'on retrouve également dans le signe gravé. La technique de réalisation des images de l'*Atalanta fugiens* étant la gravure au burin, celles-ci sont constituées de points, de traits et de lignes qui rythment l'espace pictural. Isolés ou groupés, entrecroisés ou perpendiculaires,

² Wassily Kandinsky, *Écrits complets. la forme*, coll. « Grands formats médiations », Paris, Denoël / Gonthier, 1970.

³ Albert Flocon, *Traité du burin*. Paris, A. Blaziot, 1952.

droits ou curvilignes, les signes plastiques sont toujours signifiants. Selon leur densité, leur orientation et leur vectorialité, ils sont homologués, à partir de la théorie de la « bonne forme » et grâce à des capteurs sensori-cognitifs, à un signifié plastique. Rappelons par exemple que, dans notre corpus, le point, stable et immobile, produit en mode éloigné une stratégie de flou opérée habituellement par la vision périphérique et dessine en mode proxémique une stratégie du détail produite par la vision fovéale. Les lignes, parallèles et / ou entrecroisées, déterminent un rythme et en cela modulent la spatialité : l'aspect expansif est rendu par le parallélisme des lignes et l'aspect concentrique par leur entrecroisement. De plus, elles sont différemment investies lorsqu'il s'agit de construire des éléments architecturaux (lignes droites) ou des reliefs et des volumes (lignes courbes). Si le signe plastique fait sens et produit des effets de profondeur, il participe aussi à la construction de la dimension iconique sous les traits de figures et de formes. Parce que traditionnellement régies par un concept de mimétisme, figures et formes ne manquent pas de susciter chez les grands penseurs, un vif intérêt à travers les âges. Les grands débats sur l'iconicité, concernant la notion de ressemblance, se tiennent depuis l'Antiquité (*cf.* la question de la *mimésis* entre Platon et Aristote) et cheminent jusqu'au XX^e siècle par le biais de l'histoire de l'art et de la sémiotique (Charles S. Peirce en tête) pour donner lieu, beaucoup plus récemment, à des réflexions fondamentales notamment de la part des sémioticiens. Dans les années 1970, le débat, investi par Umberto Eco, s'ouvre sur les problèmes liés aux fonctions de similarité, d'analogie et de motivation attribuées au signe iconique dès 1946 par le sémioticien américain Charles S. Peirce. Considérant la définition peircéenne, Umberto Eco estime qu'elle ne rend pas compte des conditions de reconnaissance de l'iconicité visuelle. En 1978, le sémioticien italien la précise en énonçant sa notion de code de reconnaissance, puis présente un modèle sémiotique du signe iconique (visuel) dans lequel le passage de l'expression au contenu iconique s'effectue selon des règles de transformation. Celles-ci attestent de degrés d'iconicité, qu'Umberto Eco présente en termes de *ratio facilis* et de *ratio difficilis*. Alors que la *ratio facilis* atteste une conformité entre les propriétés du type et celles de l'occurrence, la *ratio difficilis* désigne une rupture entre les deux et génère une iconicité plus difficilement analysable. La position d'Umberto Eco trouve des affinités théoriques avec celle des chercheurs liégeois du Groupe μ par rapport à l'étude des règles de transformations, mais ceux-ci se démarquent de la proposition du sémioticien italien par un modèle de signe

iconique en trois axes : le signifiant, le type et le référent. De l'ensemble des thèses d'Umberto Eco et du Groupe μ , nous avons retenu que le lien analogique instauré entre le signe iconique et son objet dépend des stratégies de conformité et / ou de transformation modalisant les degrés d'une iconicité visuelle établie dans un contexte figuratif normatif. Nous avons donc engagé l'iconicité dans un débat plus large que la seule normativité iconique en analysant des figures étranges qui questionnent les enjeux de la notion de ressemblance inscrits dans les considérations traditionnelles du signe iconique. En ce sens, les figures de l'*Atalanta fugiens* défient l'iconicité visuelle traditionnelle en donnant à voir d'autres types d'iconicités. Nous ne parlons plus, à l'instar d'Umberto Eco et du Groupe μ , de différents degrés d'une iconicité, mais d'une typologie des iconicités en trois volets : l'*iconicité visuo-typée normative*, l'*iconicité visuo-typée déviante* et l'*iconicité encyclopédique*. Les deux premières rendent compte, d'après le vocabulaire du Groupe μ , d'une adéquation visuelle entre le signifiant, le type et le référent. L'adéquation est totale dans le cas de l'*iconicité visuo-typée normative* puisque le spectateur reconnaît entièrement la figure représentée. Elle est cependant partielle, dans le cas de l'*iconicité visuo-typée déviante* laquelle présente des figures reconnaissables qui ne sont pourtant pas pleinement identifiables. C'est ce qui nous a amenée à distinguer la nature iconique *visuo-typée normative* d'un potier (gravure XV, A.I-19) et celle *visuo-typée déviante* d'un homme sans pied (gravure XXVII, A.I-26). L'*iconicité encyclopédique* statue sur une iconicité qui ne dépend pas de ce que le spectateur voit et reconnaît comme faisant partie d'une réalité physique, mais de ce qu'il sait, comme en témoignent la représentation de l'être hybride bicéphale (gravure XXXIII, A.I-30) et celle du Sphinx (gravure XXXIX, A.I-33). Tributaires d'un langage symbolique spécifique, les trois iconicités formulées établissent inévitablement des passerelles avec le niveau symbolique, ou du moins avec les niveaux symboliques. À l'image de la typologie des iconicités, nous avons présenté différents types de symbolicités, lesquels sont étroitement liés autant à la dimension iconique qu'à la relation plastico-iconique instituées dans la gravure.

Avant de démontrer l'articulation entre le plastique, l'iconique et le symbolique dans les gravures de l'*Atalanta fugiens*, nous avons dû procéder à une mise au point terminologique et théorique sur la notion de symbole. Cette entreprise nous a permis de situer les enjeux

épistémologiques de la notion de symbole afin de théoriser le mode symbolique engagé dans l'œuvre de Michael Maier. En effectuant l'analyse étymologique des propositions formulées par les dictionnaires et les encyclopédies généraux, nous avons convenu que le mot « symbole » souffre d'une disparité définitionnelle d'origine sémiotique. Autrement dit, le symbole est-il un signe ou une fonction du signe ? Cette interrogation introduit inévitablement des considérations divergentes au sein même de la discipline. Alors que l'école française exclut le symbole du signe, l'école américaine l'intègre au mode sémiotique et le définit comme une fonction de signe participant au processus sémiotique. Ces positions étant antagonistes, nous ne pouvions nous inscrire simultanément dans les deux mouvances. Compte tenu de la spécificité de la symbolique alchimique, nous avons privilégié les intérêts de la démarche peircéenne, moins par rapport à ce que Charles S. Peirce appelle « symbole » que par rapport à son concept de sémiose qui tient lieu de renvoi sémantique entre deux termes. À partir de ce fondement terminologique, nous avons affiné notre conception en spécifiant la nature analogique du renvoi sémantique liant le sens direct et le sens indirect (Paul Ricœur) du symbole. Dès lors, le symbole peut produire une myriade de sens, qui est gérée par une sémiose illimitée et qui s'inscrit dans la symbolique alchimique à la croisée d'espaces narratifs variés. Selon l'espace sollicité, le coefficient de symbolicité varie entre un faible et un fort taux. Ce faisant, nous avons identifié trois groupes de symbolicités, intimement liés aux trois iconicités, ce qui leur vaut de porter les mêmes qualificatifs, c'est-à-dire la *symbolicité visuo-typée normative*, la *symbolicité visuo-typée déviante* et la *symbolicité encyclopédique*. Comprendre le fonctionnement du trajet sémantique de chacune de ces symbolicités nécessitait avant tout de rendre compte de la relation plastico-iconique déterminant ces symbolicités. C'est pourquoi nous avons choisi d'analyser une gravure démontrant parfaitement l'impact de la relation plastico-iconique sur l'élaboration de la symbolique alchimique. La gravure I (A.I-12) de l'*Atalanta fugiens* présente un homme partiellement vêtu, à la chevelure aérienne et aux mains venteuses. Au premier regard, la composition iconique de cet homme ne semble pas poser de problème de reconnaissance. Toutefois, un élément iconique judicieusement dessiné se cache sous les traits qui constituent le bas ventre de l'homme : il s'agit d'un fœtus. Dissimulé par la plasticité de la forme qui l'accueille, il passe inaperçu et le spectateur peu attentif pourra passer à côté de sa présence. Pourtant, ce fœtus est fondamental au discours symbolique, en fait, il en constitue la clé

herméneutique. Les stratégies plastico-iconiques marquent l'ingéniosité du graveur et placent cette gravure parmi les plus audacieuses de l'ensemble du corpus. Certes, ces stratégies conditionnent l'élaboration de la symbolique alchimique en modélisant des iconicités qui, selon leur nature, engagent différentes symbolicités. Nous avons identifié trois symbolicités, chacune se donnant à voir grâce à l'imbrication de modalités sémiotiques et interprétatives : l'iconicité en jeu, le taux de symbolicité et l'espace narratif convoqué. Rappelons que ce dernier diffère, selon les images, en fonction de la représentation de scènes de vie quotidienne (espace naturaliste), de références alchimiques (espace culturel intrinsèque) ou de références mythologiques (espace culturel extrinsèque). Tous les éléments du processus de symbolisation des gravures alchimiques étant présentés, nous avons défini les symbolicités comme suit. La *symbolicité visuo-typée normative* (SVTN) convoque un très faible taux de symbolicité organisé sous les traits d'une *iconicité visuo-typée normative* qui s'actualise dans un espace naturaliste. Nous l'avons expliquée avec l'analyse de l'homme au bain (gravure XIII, A.I-17). La *symbolicité visuo-typée déviante* (SVTD) contient un plus fort taux de symbolicité et se donne à voir par une *iconicité visuo-typée déviante* dont la signifiante renvoie à un espace culturel intrinsèque. Nous avons eu l'occasion d'observer son fonctionnement dans l'étude du roi se baignant (gravure XXXI, A.I-28). La *symbolicité encyclopédique* (SE) est quant à elle conditionnée par une *iconicité encyclopédique* dont le taux de symbolicité est fortement élevé puisqu'il est motivé par un espace culturel extrinsèque. L'étude de la représentation de l'hermaphrodite (gravure XXXIII, A.I-36) nous a permis de structurer les enjeux théoriques d'un tel processus de symbolisation. Pour démontrer l'implication de notre démarche sémiotique dans l'explication de la logique de la symbolique alchimique, nous avons exploité un thème hermétique spécifique : le mariage du soufre et du mercure, soit l'union des principes opposés masculin et féminin que nous avons qualifiée par l'expression « *altérité sexuelle* ». En examinant son fonctionnement dans les analyses formulées au long du dernier chapitre, nous avons souligné la constance méthodique du raisonnement alchimique dans la structuration du processus de symbolisation. Radicale, l'*altérité sexuelle* se présente sous la forme d'une SVTD ou d'une SE et fusionnelle, elle s'offre sous les traits d'une SVTN ou d'une SVTD. Fondamentalement, cette partition est conditionnée par la nature plus ou moins secrète de l'objet ou du processus alchimique représenté dans l'espace pictural : la *matière première* et la *pierre philosophale* faisant partie

des éléments les plus secrètement gardés par les alchimistes, il n'est pas étonnant de constater qu'elles sont montrées sous les traits d'une *altérité sexuelle radicale* convoquant une SVTD ou une SE. Les phases opératives étant plus accessibles, nous ne sommes pas surpris qu'elles soient illustrées par une *altérité sexuelle fusionnelle* convoquée par une SVTN ou une SVTD. Par conséquent, la sémiogénèse de la symbolique alchimique dépend de la complexité du discours alchimique. Elle s'établit d'abord dans l'imbrication de variables plastiques et iconiques qui modélisent des figures convenues, parce que normatives, mais aussi étranges, parce qu'atypiques et, de ce fait, élabore différents types d'iconicité. Les iconicités en question sont impliquées dans un processus de symbolisation qui engage des niveaux interprétatifs variés tributaires de la nature plus ou moins secrète du contenu de l'image représentée.

En inscrivant cette thèse dans le cadre d'une théorie de la réception de l'image, nous avons produit un outil conceptuel qui sert à sémiotiser des iconicités, selon les styles de figuration engagés, et à comprendre le fonctionnement de processus de symbolisation grâce à des symbolicités. Choisir des images alchimiques nous a permis de saisir les enjeux d'une philosophie contrainte par une problématique du secret. En théorisant les modalités interprétatives de cette symbolique spécifique, nous ne voulons pas néanmoins circonscrire les potentialités de notre modèle à sa seule explication. En effet, notre conception théorique de la réception de l'image a une visée non limitative, elle a pour vocation d'élucider nombre d'impasses visuelles découlant de dissonances perceptivo-cognitives. D'emblée, deux types d'orientations nous semblent pertinents : l'analyse de symboliques dites « ésotériques » et celle de l'art contemporain. Voilà deux corpus différents qui ont en commun la difficulté de leur symbolique. D'un côté, le savoir nous manque pour débusquer le sens caché, réservé aux « élus », de l'autre, nous sommes confrontés à la vision de gestalts plastiques et figuratives qui produisent une dissonance interprétative. Notre modèle permettra d'analyser le trajet sémantique de cette dissonance et, par conséquent, de dégager un sens de l'image ou de l'objet d'art.

Notre approche est adaptée à l'examen des images contenues dans la symbolique alchimique, mais nous pensons qu'elle peut être utilisée dans l'ensemble des symboliques

ésotériques attribuées aux sciences occultes (magie, sorcellerie, astrologie), aux arts divinatoires (lecture des tarots, numérologie, géomancie), à la Franc-maçonnerie ou encore aux Templiers. Par exemple, les images des jeux de Tarot font voir des créatures fantasmagoriques comme la carte du diable ou des agencements iconiques étranges comme la carte du pendu. D'emblée, ces deux cartes produisent en situation de réception une dissonance visuelle, mais qui, transposée à un niveau symbolique, trouve leur sens dans les lois de la cosmogonie, de l'astrologie, des sciences de la nature ou encore de la physique. À l'instar de l'alchimie et du Tarot, les symboliques ésotériques signalent une interdisciplinarité des connaissances tournée vers la compréhension du monde qui nous entoure. En effet, les adeptes ou les praticiens usent d'un savoir hétérogène autant en matière de philosophie, de mathématiques, de sciences de la nature, d'astronomie et relient des sphères de pensée différentes afin de parvenir à une compréhension de l'équilibre qui régit les dualités de la nature. D'ailleurs, la symbolique des images qu'ils utilisent se trouve dans cette transdisciplinarité qui nous fait défaut. Cloisonné dans des disciplines spécifiques, nous n'avons plus accès à ces connaissances et comprenons difficilement le sens abscons d'images étranges. Notre modèle, parce qu'il propose de comprendre le trajet sémantique de ces images, permettrait ainsi de redorer les anciens symboles qui composent ces symboliques, de restaurer les savoirs et de recouvrer leur sens.

D'emblée, la relation avec l'art contemporain n'est pas évidente. Toutefois à l'image des sciences ésotériques, les artistes (toute problématique au secret exclue) cherchent à donner corps aux dualités de leur environnement : le visible et l'invisible, le tangible et l'intangible, la nature et la culture, l'intériorité et l'extériorité. De ces questionnements naissent des œuvres hybrides – nous pensons par exemple à la *Femme-panthère* (A.I-41) de l'artiste québécoise Christine Palmieri, aux *Saturn* (A.I-42) et *Mercury* (A.I-43) de l'artiste polonais Mark Prent ou aux *Formes aquatiques* (A.I-44) de l'artiste irlandais David Moore – qui font sens, en situation de réception, par la dissonance perceptivo-cognitive qu'elles provoquent. C'est en heurtant le regard et en déstabilisant les capteurs sensori-cognitifs qu'elles dégagent un sens. En recomposant le trajet sémantique, selon les typologies des iconicités et des symbolicités élaborées dans la thèse, nous pensons qu'il est possible d'offrir

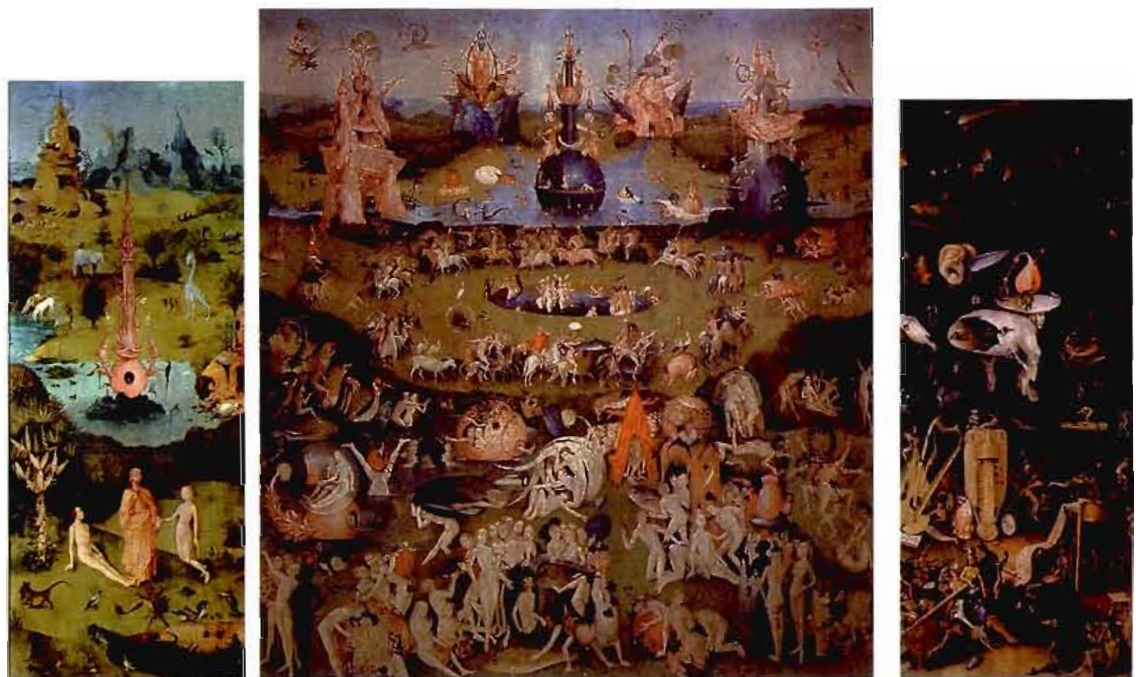
les mots qui manquent encore pour conceptualiser une théorie de la réception d'un art contemporain donnant à voir des symboles en mutation.

Bien qu'ils ne soient pas engagés dans les mêmes débats ontologiques, l'art contemporain et les symboliques ésotériques donnent à voir des dissonances visuelles qui dévoilent des modalités psychiques actives et un imaginaire luxuriant. Quels que soient les époques et les styles, les arts visuels recèlent donc des mystères insondés qu'il nous reste à explorer dans le cadre des théories de la réception afin de comprendre la puissance créatrice de l'imagination.

ANNEXE I – TABLEAUX ET GRAVURES (A.I)



A.I-1 : Jérôme Bosch, *Le jugement dernier*, 1474-1484 (triptyque)
Huile sur bois, 176 x 265 cm
Collection de l'Akadémie der Bildende Künste, Vienne, Autriche



A.I-2 : Jérôme Bosch, *Le jardin des délices*, 1503 (triptyque)
 Huile sur toile, 220 x 97, 220 x 195, 220 x 97 (ouvert)
 Musée du Prado, Madrid, Espagne



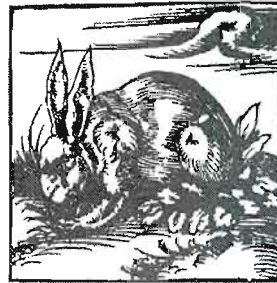
A.I-3 : Francisco Goya, *Le sabbat des sorcières*, 1797-1798
Huile sur toile, 44 x 31 cm
Musée Lázaro Galdiano, Madrid



A.I-4 : Francisco Goya, *Le sommeil de la raison engendre des monstres* (dessin préparatoire), 1797
Plume et sépia, 21,6 x 15,2 cm
Musée du Prado, Madrid



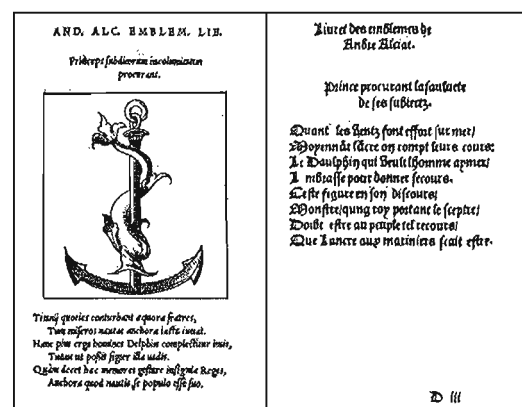
A.I-5 : Devise illustrée dans le livre de Pierre Le Moyne, *De l'art des devises*



A.I-6 : Hiéroglyphe 26, livre I, *Hieroglyphica*



A.I-7 : Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1531



A.I-8 : Illustration d'emblèmes d'André Alciat dans l'édition de 1534



A.I-9 : Illustration d'embèmes d'André Alciat dans l'édition de 1551



A.I-10 : Illustration d'embèmes d'André Alciat dans l'édition de 1577

FUGA I. in Quarta, infra.

Le vent l'a porté dans son ventre

Alcantia seu viri fugiens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

vo, Virus in hanc lucem si semel ortus erit, or tus e rit.

Hippomachus seu viri fugiens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

vo, Virus in hanc lucem si semel ortus erit, erit.

Tamara seu viri fugiens.

Embryo ventose Boreæ qui clauditur alvo,

Virus in hanc lucem si semel ortus erit.

A.I-11 : Version originale de la première fugue de l'A.F.¹

Alcantia seu viri fugiens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

Hippomachus seu viri fugiens.

Embryo vento sâ Bore æ qui clauditur al-

Tamara seu viri fugiens.

Embryo ventose Boreæ qui clauditur alvo,

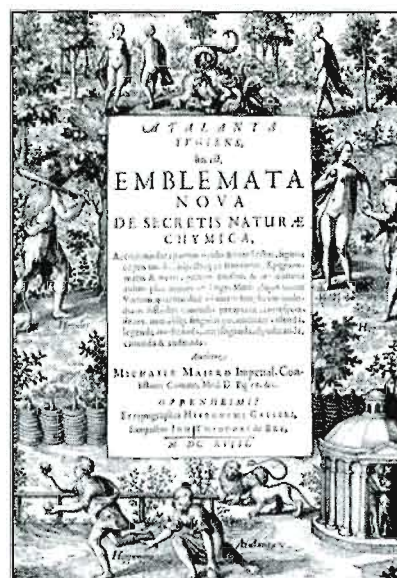
Virus in hanc lucem si semel ortus erit.

A.I-12 : Notation moderne de la première gamme de la fugue I de l'A.F.

¹ Remplacé par A.F. dans le reste du document.



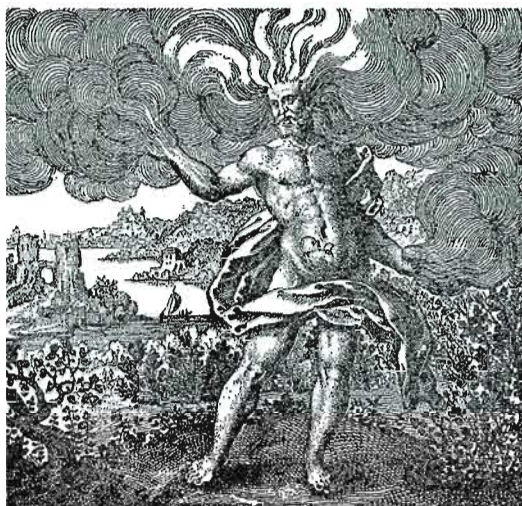
A.I-13 : Portrait de Michael Maier



A.I-14 : Frontispice de l'A.F.

<p>114 FUGA XXIX. in g. seu isab. b.</p> <p>Wie der Salamander lebt im Feuer/ also quod der Stein.</p> <p><i>Orga in ardenti Salamandra Salamandra putrescit</i> <i>igne Nec Vulcano vas aliq. mihi illa rebus.</i></p> <p><i>Orga in ardenti Salamandra Salamandra putrescit</i> <i>igne Nec Vulcano vas aliq. mihi illa rebus.</i></p> <p><i>Orga in ardenti Salamandra Salamandra putrescit</i> <i>igne Nec Vulcano vas aliq. mihi illa rebus.</i></p> <p><i>Orga in ardenti Salamandra Salamandra putrescit</i> <i>igne Nec Vulcano vas aliq. mihi illa rebus.</i></p> <p>XXIX. Epigrammatum Latini versu Germanice.</p> <p>Der Salamander kühnlich lebt im Feuer und verschet Und Vulcane ganz nicht an dem Dornen sich schet Also auch der Stammen gramfam Entzündung an dem Stein Der selbe ist im Feuer der Philosophen Stein Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur</p> <p>EXBL.</p>	<p>EMBLEMATA XXIX. De secretis Naturae.</p> <p>Ut Salamandra vivit igne sic lapis.</p> <p><i>Orga in ardenti Salamandra Salamandra putrescit</i> <i>igne Nec Vulcano vas aliq. mihi illa rebus.</i></p> <p>EPIGRAMMA XXIX.</p> <p>Der Salamander kühnlich lebt im Feuer und verschet Und Vulcane ganz nicht an dem Dornen sich schet Also auch der Stammen gramfam Entzündung an dem Stein Der selbe ist im Feuer der Philosophen Stein Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur Der selbe ist der Natur der Natur und der Natur</p> <p>Q 3 D u c.</p>
--	---

A.I-15 : Emblème XXIX de l'A.F.



A.I-16 : Gravure I de l'*A.F.*



A.I-17 : Gravure II de l'*A.F.*



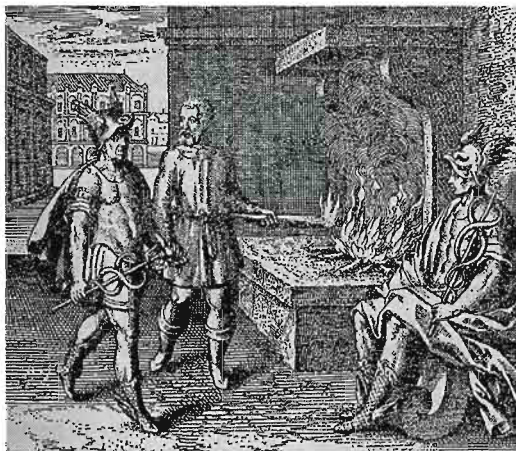
A.I-18 : Gravure III de l'*A.F.*



A.I-19 : Gravure VI de l'*A.F.*



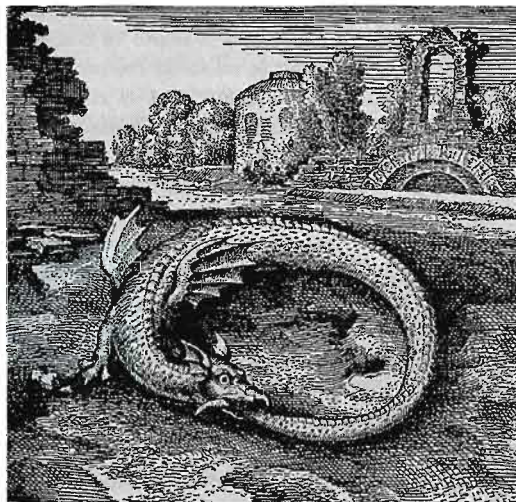
A.I-20 : Gravure VII de l'*A.F.*



A.I-21 : Gravure X de l'*A.F.*



A.I-23 : Gravure XIII de l'*A.F.*



A.I-24 : Gravure XIV de l'*A.F.*



A.I-25 : Gravure XV de l'*A.F.*



A.I-26 : Gravure XVII de l'*A.F.*



A.I-27 : Gravure XVIII de l'*A.F.*



A.I-28 : Gravure XIX de l'*A.F.*



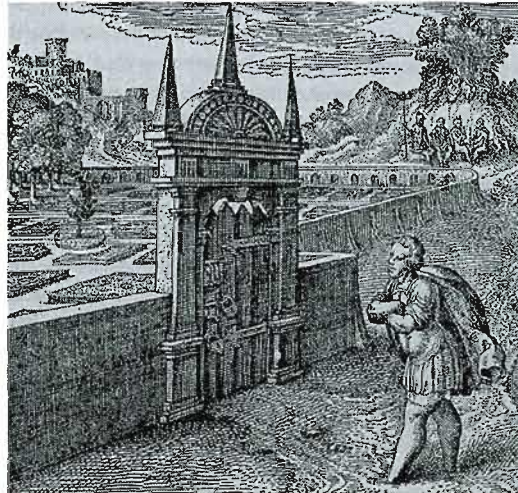
A.I-29 : Gravure XXI de l'*A.F.*



A.I-30 : Gravure XXIII de l'*A.F.*



A.I-31 : Gravure XXIV de l'*A.F.*



A.I-32 : Gravure XXVII de l'*A.F.*



A.I-33 : Gravure XXIX de l'*A.F.*



A.I-34 : Gravure XXXI de l'*A.F.*



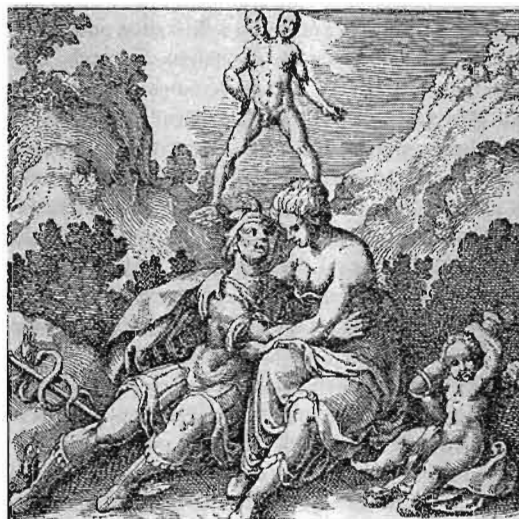
A.I-35 : Gravure XXXII de l'*A.F.*



A.I-36 : Gravure XXXIII de l'*A.F.*



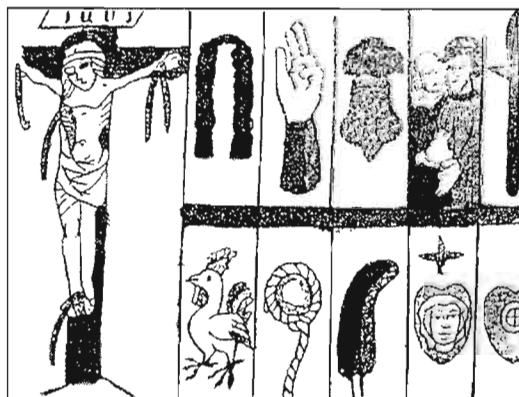
A.I-37 : Gravure XXXVI de l'A.F.



A.I-38 : Gravure XXXVIII de l'A.F.



A.I-39 : Gravure XXXIX de l'A.F.



A.I-40 : *Les dix commandements* (anonyme), gravure sur bois, XV^e siècle, Musée Gutenberg (Mayence)



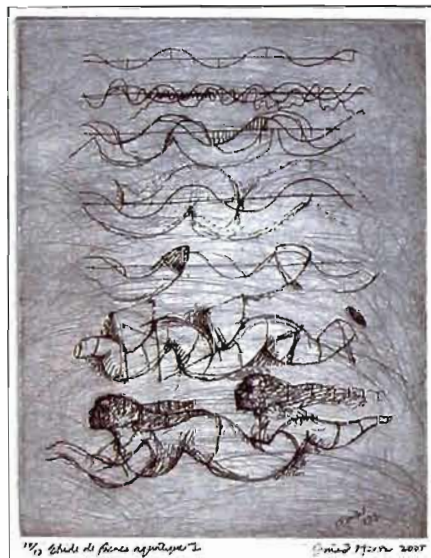
A.I-41 : Christine Palmieri,
Femme-panthère, 2004
Photographie numérique



A.I-42 : Mark Prent, *Saturn*, 1986
Résine de polyester,
fibre de verre et laque,
46 x 122 x 244 cm

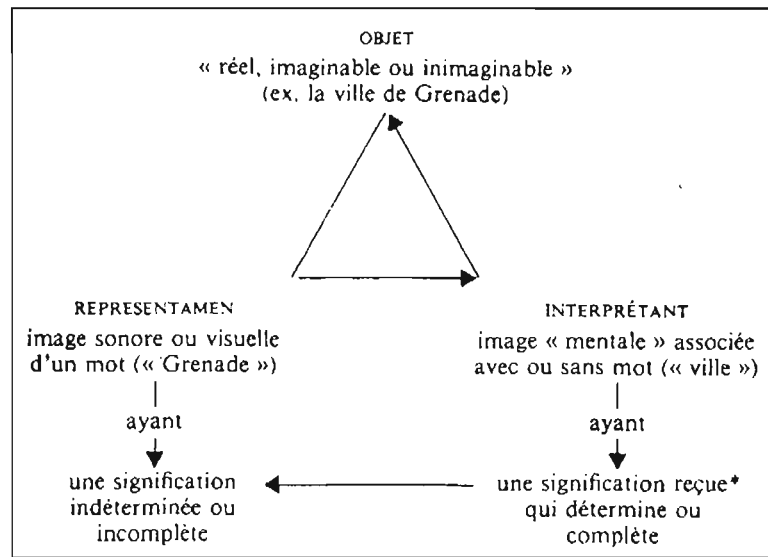


A.I-43 : Mark Prent, *Mercury*, 1986
Résine de polyester,
Fibre de verre et laque
46 x 122 x 244 cm

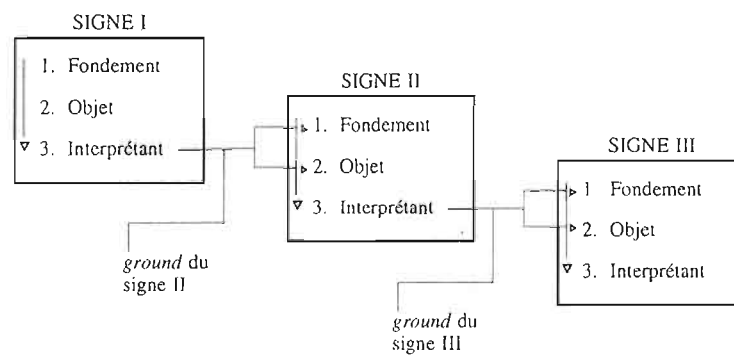


A.I-44 : David Moore,
Études formes aquatiques I, 2005
Photogravure 10/10,
56 x 50 cm

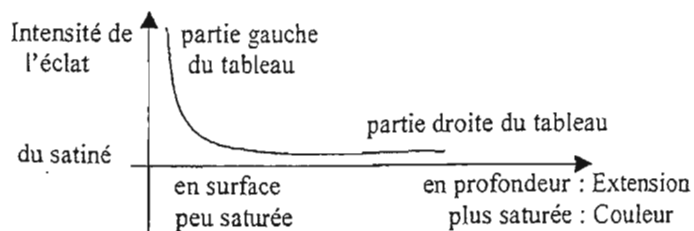
ANNEXE II : SCHÉMAS (A.II)



A.II-1 : Analyse triadique du signe chez Charles S. Peirce

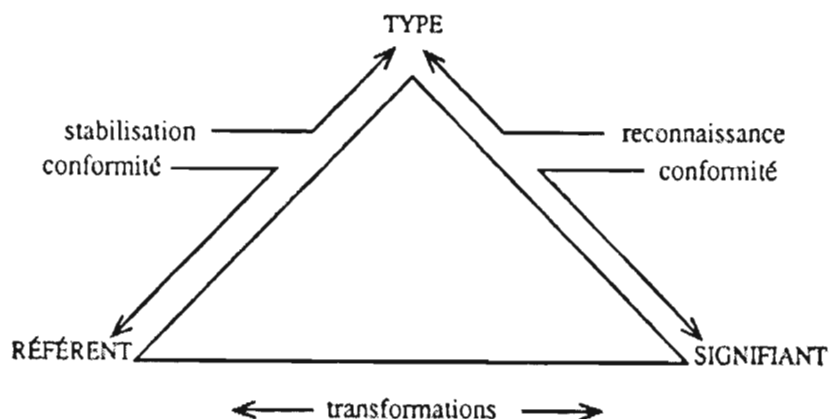


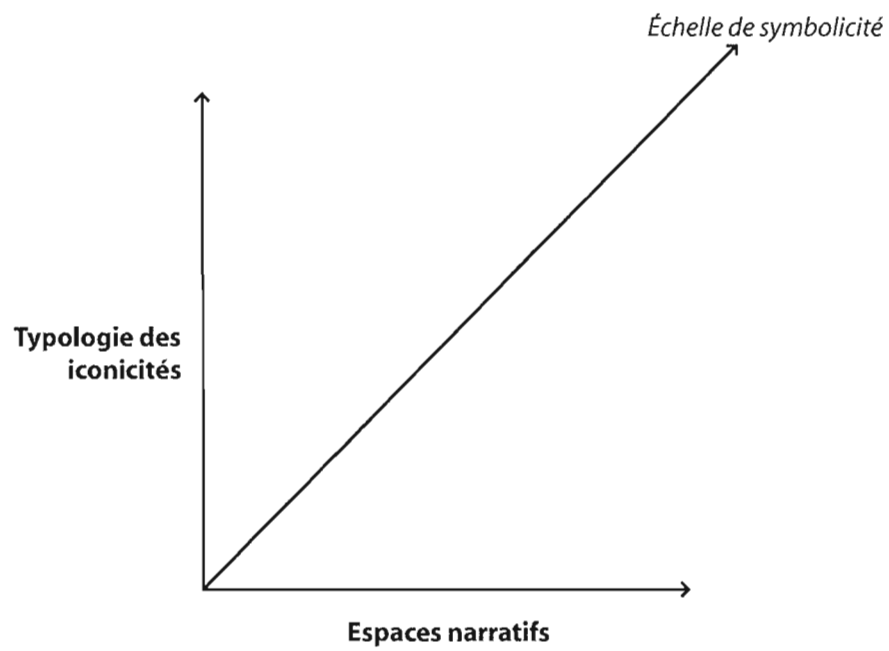
A.II-2 : Schéma du fonctionnement de la sémiotique peircéenne



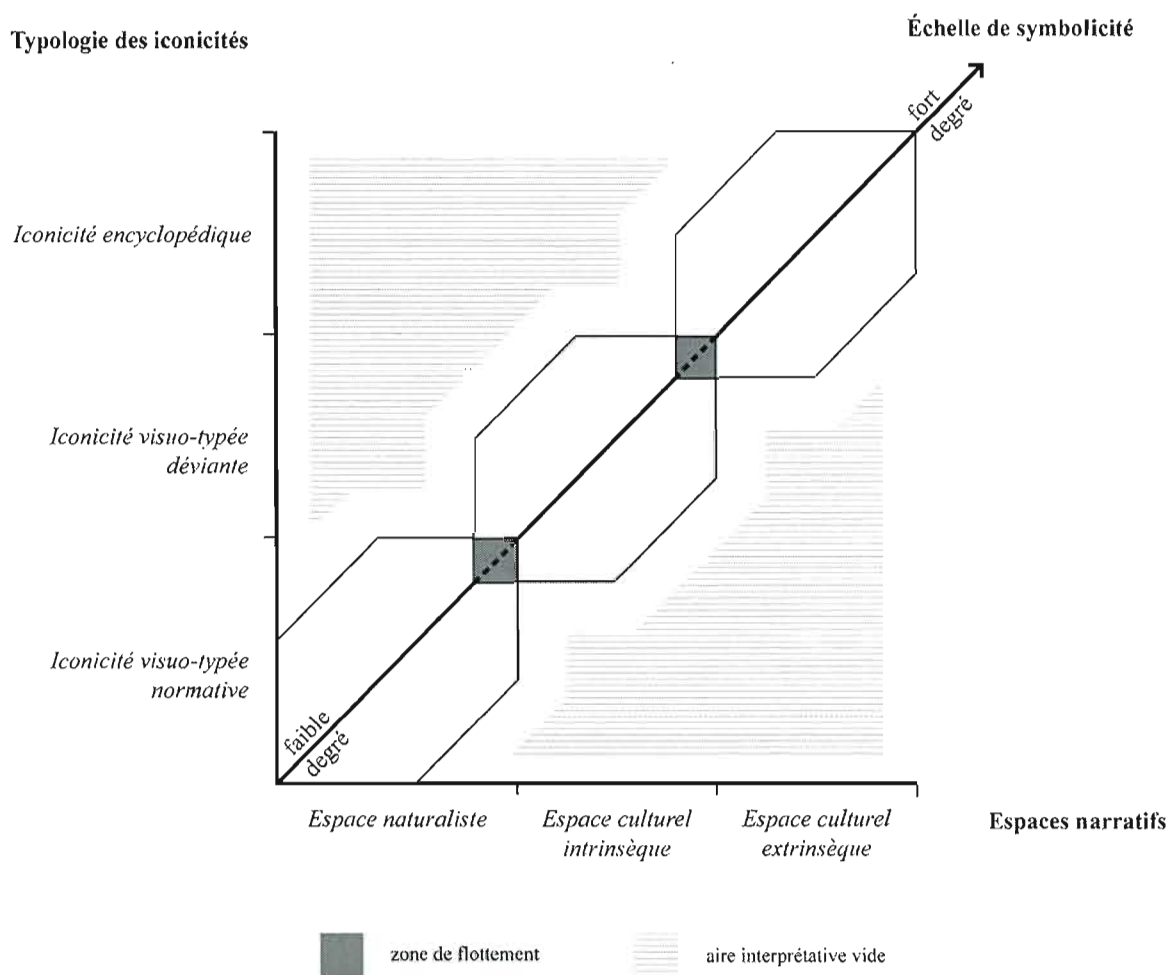
Contrastes colorés et lumineux de <i>Peinture 300 x 235 cm, 9 juillet 2000</i>	
Partie gauche	Partie droite
brillante avec des différences d'intensité lumineuse entre stries et surface lisse reflets lumineux et colorés, noir désaturé effet de surface et valorisation de la lumière réfléchi et de l'entour variabilité des apparences suivant la position du spectateur et le contexte	satinée avec de discrètes différences d'intensité lumineuse blanc et noir saturés effet de profondeur de la matière modulée par une impression d'avancée des lignes blanches et de recul du fond noir permanence plus importante des valeurs et des contrastes

A.II-3 : Schéma et tableau de Marie Renoue

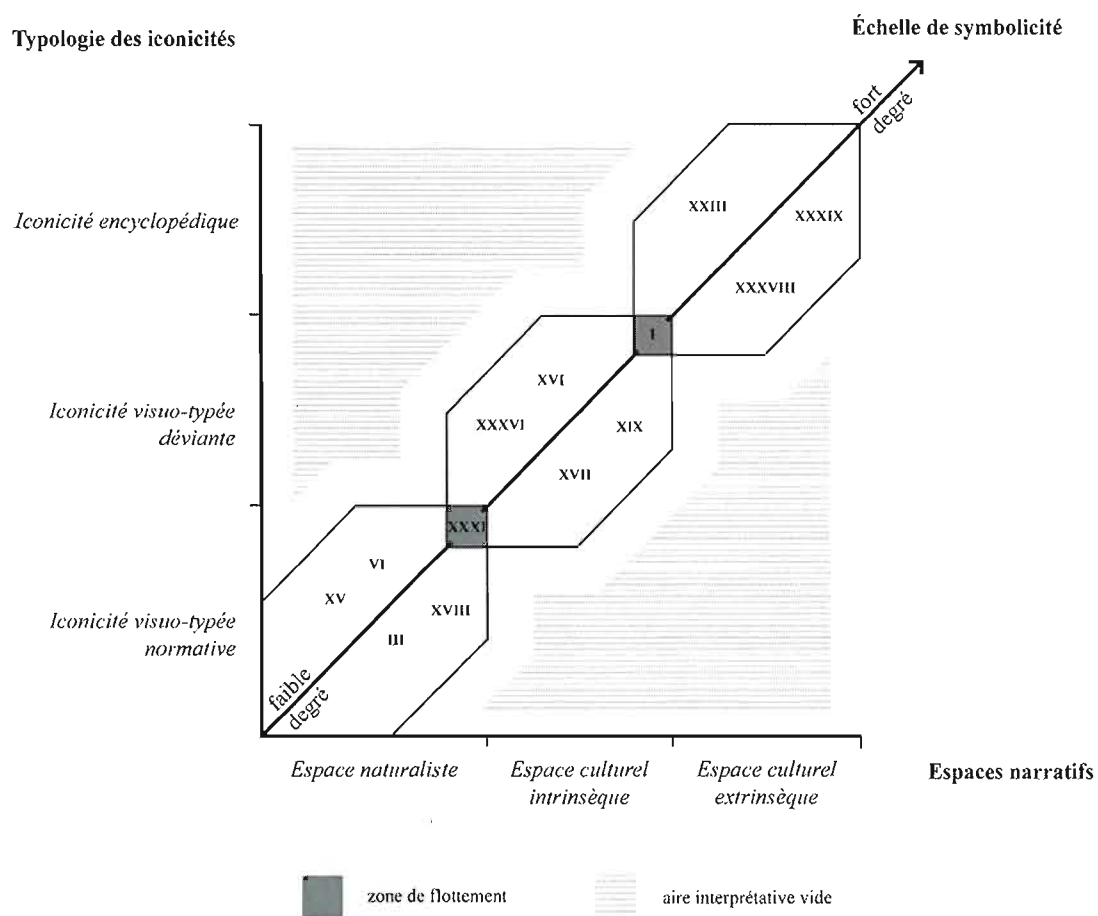
A.II-4 : Modèle du signe iconique du Groupe μ



A.II-5 : Esquisse du schéma des processus de symbolisation

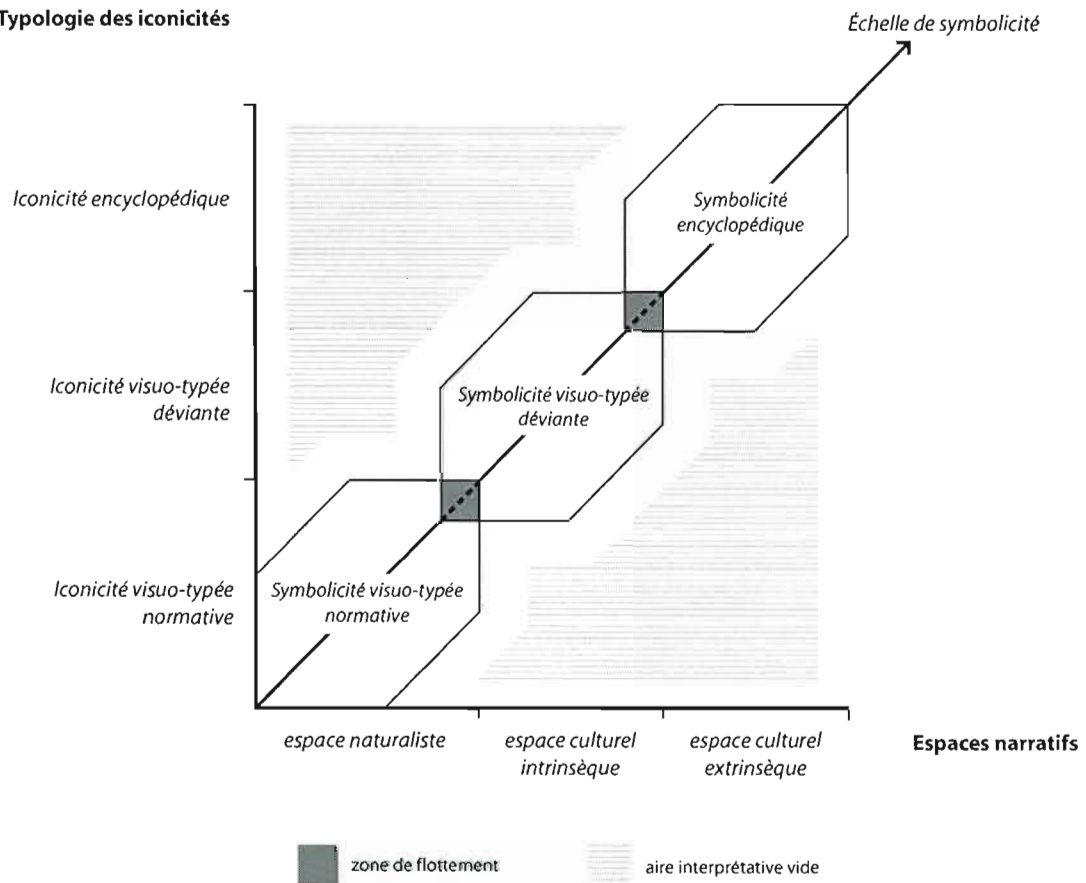


A.II-6 : Schéma des processus de symbolisation :
présentation des trois modalités interprétatives

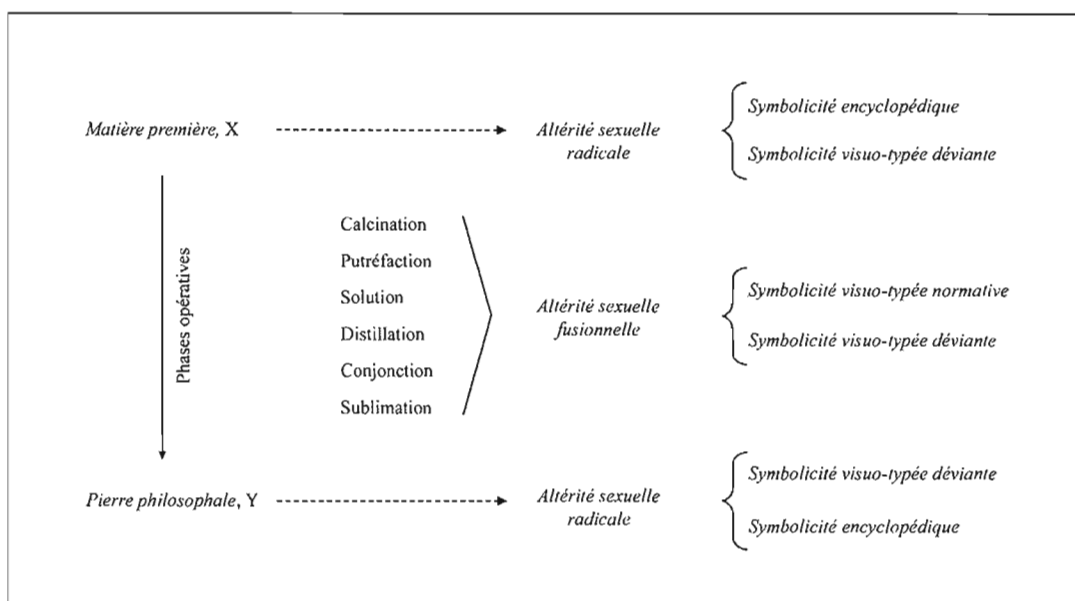


A.II-7 : Sch     des processus de symbolisation
(avec emplacement des gravures)

Typologie des iconicités



A.II-8 : Schéma des processus de symbolisation
(avec emplacement des symbolicités)



A.II-9 : Répartition de l'altérité sexuelle selon les types de symbolicité : élaboration de la logique de la symbolique alchimique

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ALCHIMIQUES ET ÉTUDES CONSACRÉES À L'ALCHIMIE

Alleau, René. « Alchimie ». In *Encyclopaedia universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2002, p. 699-710.

Anonyme. *Le psautier d'Hermophile envoyé à Philalèthe suivi du dictionnaire élémentaire à l'usage des jeunes disciples d'Hermès*. Coll. « Les classiques de l'alchimie ». Paris : Dervy, [1608 ?] 1997, 116 p.

Anonyme. *Mutus Liber, in quo tamen tota philosophia hermetica figuris hyeroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo misericordi consecratus, solisque filiis artis dedicatus auctore cuius nomen est Altus*. Villeselve : Ramuel, [1677] 1995, 56 p.

Bonardel, Françoise. *La voie hermétique*. Paris : Dervy, 2002, 188 p.

Bonardel, Françoise. *Philosophie de l'alchimie : grand œuvre et modernité*. Coll. « Question ». Paris : Presses universitaires de France, 1993, 706 p.

Charles, Émile. *Roger Bacon, sa vie, ses ouvrages, ses doctrines d'après des textes inédits*. Paris : Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1861, 416 p.

De Jong, Heleen M. E. *Michael Maier's Atalanta Fugiens : Sources of an Alchemical Book of Emblems*. Leyde : E. J. Brill, 1969, 461 p.

De Pascalis, Andréa. *Histoire illustrée de l'alchimie*. Rome : Gremese, 1995, 195 p.

D'Espagnet, Jean. *L'œuvre secret de la philosophie hermétique*. Paris : Denoël, [1608] 1972, 194 p.

Dobbs, Betty J. *Les fondements de l'alchimie de Newton ou « la chasse au lion vert »*. Paris : les éditions de la Maisnie, 1981, 303 p.

Evola, Julius. *La tradition hermétique, les symboles et la doctrine, l'art royal hermétique*. Paris : les éditions Traditionnelles, [1971] 1974, 242 p.

- Fabre, Pierre-Jean. *L'alchimiste chrétien, dans lequel Dieu auteur de toutes choses et le plus grand nombre possible de mystères de la foi chrétienne sont expliqués par des analogies chimiques et des images, tandis que la doctrine orthodoxe, la vie et l'honnêteté des chrétiens sont démontrées avec soins par l'art chimique*. Traduction anonyme inédite du XVIII^e siècle. Paris : SÉHA, Milan : Arché, [1632] 2001, 316 p.
- Figala, Karin, et Ulrich Neuman. « À propos de Michael Maier : quelques découvertes bio-bibliographiques ». In *Alchimie : art, histoire et mythes*, sous la dir. de Didier Kahn et de Sylvain Matton. Paris : S.É.H.A, Milan : Arché, 1995, p. 651-664.
- Fulcanelli. *Les demeures philosophales et le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'art sacré et l'ésotérisme du Grand-Œuvre*. Paris : J. J. Pauvert, 1977, 2 volumes.
- Fulcanelli. *Le mystère des cathédrales et l'interprétation ésotérique des symboles hermétiques du Grand-Œuvre*. Paris : les éditions des Champs-Élysées, 1957, 2 volumes.
- Gabriele, Mino. « La 'porte magique' de Rome et la doctrine alchimique de Palombara ». In *Alchimie : art, histoire et mythes*. Paris : S.É.H.A, Milan : Arché, 1985, p. 691-716.
- Gineste, Léon. *L'alchimie expliquée par son langage*. Paris : Dervy, 2001, 358 p.
- Greiner, Frank. *L'alchimie*. Coll. « Idées ». Paris : Desclée de Brouwer, 1964, 137 p.
- Hermès Trismégiste. *La table d'émeraude*. Coll. « Aux sources de la tradition ». Paris : Les Belles Lettres, [s. d.] 1994, 136 p.
- Hubicki, Włodzimierz. « Maier (Michael) ». In *Dictionary of Scientific Biography*. New York : C. Scribner's son, [1970] 1974, 15 volumes.
- Hutin, Serge, et Michel Caron. *Les alchimistes*. Coll. « Le temps qui court ». Paris : Seuil, 1959, 187 p.
- Hutin, Serge. *Histoire de l'alchimie : de la science archaïque à la philosophie occulte*. Paris : Marabout Université, 1971, 286 p.
- Joly, Bernard. *Rationalité de l'alchimie au XVII^e siècle*. Coll. « École des philosophes ». Paris : Librairie philosophique Vrin, 1992, 408 p.
- Lambsprink. *Traité de la pierre philosophale*. Paris : Denoël, [1625], 1972, 254 p.
- Le Cosmopolite. *Nouvelle lumière chymique*. Paris : Laurent d'Houry, 1691, s. p.
- Le Grand, Albert. *De mineralibus et rebus metalicis libri quinque*. Paris : Manucius, 2003 [1541], 400 p.

- Lennepe, Jacques van. *Alchimie, contribution à l'histoire de l'art alchimique*. Bruxelles : Dervy, 1985, 501 p.
- Lennepe, Jacques van. *Art et alchimie : étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*. Coll. « Art et savoir ». Bruxelles : Meddens, 1966, 292 p.
- Lindsay, Jack. *Les origines de l'alchimie dans l'Égypte gréco-romaine*. Coll. « Gnose », Monaco (Le Rocher) : Jean-Paul Bertrand Éditeur, [1970] 1986, 477 p.
- Maier, Michael. *Atalante fugitive*. Trad. d'Étienne Perrot. Paris : Dervy, [1969] 1997, 381 p.
- Maier, Michael. *Chansons intellectuelles sur la résurrection du Phénix*. Trad. de Cantilenae intellectuales de Phoenice redivivo. Paris : J. C. Bailly-Gutenberg reprints, [1622] 1984. 129 p.
- Maier, Michael. *Scrutinium chymicum, per oculis et intellectui accurate accommodata, figuris cupro appositissime inciso, ingeniosissima emblemata, hisque confines... sententias, doctissimaque item epigrammata, illustratum, opusculum... iterata vice... depromptum*. Francfort : G. H. Oehrlingi, 1687, 150 p.
- Maier, Michael. *Tripus aureus, Hoc est, tres Tractatus Chymici Selectissimi, nempe*. Francfort : Lucas Jennis, 1618, 196 p.
- Maier, Michael. *Symbola aureæ mensæ duodecim nationum. Hoc est Hermæa seu Mercurii Festa ab Heroibus duodenis selectis, artis chymicæ usu, sapientia et auctoritate paribus celebrata, ad Pyrgopolynicen seu Adversarium illum tot annis iactabundum, virgini Chymicæ Iniuriam argumentis tam vitiosis, quam conutiis argutis inferentem, confundendum & exarmandum, Artifices vero optime de ea meritis suo honori & famæ restituendum. Ubi et artis continuatio et veritas invicta 36 rationibus, et experientia librisque authorum plus quam trecentis demonstratur. Opus, ut Chymicæ, sic omnibus antiquitatis & rerum scitu dignissimarum percupidis, utilissimum, 12 libris explicatum et traditum, figuris cupro inciso passim adjectis*. Francfort : Lucas Jennis, 1617, 621 p.
- Maier, Michael. *Atalanta fugiens, hoc est, emblemata nova de secretis naturæ chymica accommodata partim oculis et intellectui, figuris cupro incisis, adjectisque sententiis, Epigrammatis et notis, partim auribus et recreationi animi plus minus 50 Fugis musicalibustrium Vocum, quarum dual ad unam Simplicem melodiam distichis canemdis peraptam, correspondeant, non absque singularii jucunditate vivenda, legenda, meditanda, intelligenda, adjudicanda, canenda et audienda*. Oppenheim : Théodore de Bry, 1617, 214 p.
- Maier, Michael. *Examen fucorum pseudo-chymicorum detectorum et in gratiam veritatis amantium succincte refutatorum*. Francfort : Théodore de Bry, 1617, 47 p.

- Maier, Michael. *De Circulo physico quadrato, hoc est Auro ejusque virtute medicinali, sub duro cortice instar nuclei latente, an et qualis inde petenda sit, tractatus haud inutilis*. Oppenheim : Lucas Jennis, 1616, 79 p.
- Maier, Michael. *Arcana arcanissima, hoc est Hieroglyphica aegyptiograeca vulgo necdum cognita... sex libris exposita*. Londres : Thomas Creede, 1613, 285 p.
- Maier, Michael. *De medicina Regia & verè Heroica Cælidonia (Quae & Phalaia, Aurelia aurea, Lapis Sanitatis Philosophicus, Sulphur auri, Rex Fontinam ingrediens, multisque aliis nominibus dicta innotuit) ejusque modo inventionis, essentia, viribus & usu [...]*. Prague : s. l., 1609. s. p.
- Mircea, Eliade. *Forgerons et alchimistes*. Coll. « Homo sapiens ». Paris : Flammarion, 1956, 209 p.
- Pernéty, Dom Antoine-Joseph. *Les fables égyptiennes et grecques. dévoilées et réduites au même principe : avec une explication des hiéroglyphes et de la guerre de Troye*. Paris : La Table d'émeraude, [1786] 1991, 2 volumes.
- Pernéty, Dom Antoine-Joseph. *Dictionnaire mytho-hermétique, dans lequel on trouve les allégories fabuleuses des poètes, les métaphores, les énigmes et les termes barbares des philosophes hermétiques expliqués*. Paris : Delalain-l'aîné, 1787, 548 p.
- Philalèthe, Eyrénée. *L'entrée ouverte au palais fermé du roi*. S. l., 1645. URL : <http://alkest.club.fr/palais.htm>.
- Read, John. *Prelude to chemistry : an Outline of Alchemy, its Literature and Relationships*. Londres : G. Bells and son, 1936, 327 p.
- Rebotier, Jacques. « L'art de musique chez Michael Maier ». In *Revue de l'histoire des religions*. Paris : Presses universitaires de France, tome 182, 1972, p. 29-51.
- Saint Augustin. *Traité de la pierre philosophale*. Paris : s. l., 1898, 230 p.
- Salmon, William. *Bibliothèque des philosophes chimiques*. Paris : Cailleau, [1672] 1740-1754, 4 volumes.
- Seligmann, Kurt. *Le miroir de la magie, histoire de la magie dans le monde occidental*. Paris : Fasquelle, 1956, 424 p.
- Szonyi, Gyorgy E. « An early Hungarian hermetist-semiotician : Janos Molnar ». In *Semiotica*, 128-3/4, 2000, p. 561-580.
- Szonyi, Gyorgy E. « Occult Semiotics and Iconology : Michael Maier's Alchemical Emblems ». In *Mundus Emblematicus : studies in neo-latin Emblem Books*. Turnhout : Brepols. 2003. Texte de 31 pages envoyé par l'auteur avant parution en 2002.

Szulakowska, Ursula. « The Semiotic Structures of Renaissance Alchemical Imagery ». In *The Alchemy of Light : Geometry and Optics in Late Renaissance alchemical illustration*. Leyde : E. J. Brill, 2000, p. 1-11.

Valentin, Basile. *Azoth*. Francfort : Bringer, 1613, s. p.

Valentin, Basile. *Les douze clefs de la philosophie*. Paris : Minuit, [1624] 1956, 260 p.

Varenne, Jean-Michel. *L'alchimie*. Paris : MA Editions, 1986, 168 p.

Waldstein, Arnold. *L'alchimie*. Paris : Artefact, 1987, 279 p.

RÉFÉRENCES SÉMIOTIQUES : LIVRES ET ARTICLES

Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1971, 187 p.

Barthes, Roland. « Rhétorique de l'image ». In *Communications*. Paris : Seuil, n° 4, 1964, p. 40-51.

Bastide, Françoise. « Le traitement de la matière (opérations élémentaires) ». In *Actes sémiotiques-Documents*, vol. IX, n° 89, 1987, p. 7-27.

Bertin, Jacques. *Sémiologie graphique*. Paris : Mouton, 1967, 431 p.

Carani, Marie. « La sémiotique visuelle, le plastique et l'espace du proche ». In *Protée*, vol. 24, n° 1, printemps 1996, p. 16-23.

Carani, Marie. « Sémiotique de l'abstraction picturale ». In *Semiotica*, vol. 67, n°s 1-2, 1987, p. 1-38.

Colilli, Paul. *Signs of the Hermetic Imagination*. The Monograph series of the Toronto Semiotic Circle. Toronto : Toronto Semiotic Circle, n° 12, 1993, 83 p.

Deely, John N. *Introducing Semiotic : Its History and Doctrine*. Coll. « Advances in semiotics ». Bloomington : Indiana University Press, 1982, 246 p.

Deely, John N. « The two Approaches of Language : Philosophical and Historical Reflections on the Point of Departure of Jean Poinot's Semiotic ». In *The Thomist*. Indiana : St. Mary's College Notre Dame, vol. 38, 1974, p. 856-907.

Deledalle, Gérard. *Lire Peirce aujourd'hui*. Coll. « Le point philosophique ». Bruxelles : De Boeck Université, 1990, 217 p.

- Deledalle, Gérard. *Théorie et pratique du signe : introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Coll. « Langages et sociétés ». Paris : Payot, 1979, 215 p.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, [1916] 1984, 504 p.
- Doria, Charles, et Dick Higgins. *On the Composition of Images, Signs and Ideas*. Trad. de *De Imaginum, Signarum et Idearum Compositione* de Giordano Bruno. New York : Willis Locker and Owen, 1991, 377 p.
- Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset et Fasquelle, [1990] 1992, 406 p.
- Eco, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*. Coll. « Formes sémiotiques ». Paris : Presse universitaires de France, 1988, 285 p.
- Eco, Umberto. *Le signe : histoire et analyse d'un concept*. Coll. « Média ». Bruxelles : Labor, 1988, 220 p.
- Eco, Umberto. « Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de production sémiotique ». In *Communications*, n° 29, 1978, p. 141-191.
- Eco, Umberto. « Sémiologie des messages visuels ». In *Communications*, n° 15, 1970, p. 11-51.
- Fisette, Jean. *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*. Coll. « Études et documents ». Montréal : XYZ, 1993, 86 p.
- Floch, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamin, 1985, 226 p.
- Floch, Jean-Marie. « Sémiotique d'un discours plastique non figuratif ». In *Communications*, n° 34, 1981, p. 135-157.
- Greimas, Algirdas J., et Joseph Courtès. « Graduelle/graduable ». In *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Université, 1986, p. 104.
- Greimas, Algirdas J. « Sémiotique figurative et sémiotique plastique ». In *Actes sémiotiques-Documents du groupe de recherches sémio-linguistiques*, vol. 60, n° 6, 1984, p. 5-24.
- Greimas, Algirdas J. *Du sens II : essai sémiotique*. Paris : Seuil, 1983, 246 p.
- Groupe μ . *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 1992, 504 p.

- Groupe μ . « Images : iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle ». In *Revue d'esthétique*, n^{os} 1-2, 1979, p. 173-192.
- Hébert, Louis. « Sémiotique topologique et sémiotique planaire ». In *Visio*, vol. 3, n^o 3, automne 1998-hiver 1999, p. 67-87.
- Hjelmslev, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris : Minuit, 1968, 231 p.
- Houser, Nathan, et Christian Klösel. *The Essential Peirce*. Bloomington and Indianapolis : Indiana Press University, 1992, 2 volumes.
- Joly, Martine. *L'image et les signes. Approche sémiotique de l'image fixe*. Paris : Nathan, 1994, 191 p.
- Jappy, Tony. « Signe iconique et topologie visuelle ». In *Protée*, vol. 24, n^o 1, printemps 1996, p. 55-62.
- Krief, Hervé. *Les graphes existentiels*. Paris : L'Harmattan, 2001, 132 p.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Oxford : University Press, [1689] 1975, 748 p.
- Lupien, Jocelyne. « Identité, espace et territorialité dans l'art actuel ». In *Identités narratives : mémoire et perception*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2002, p. 239-252.
- Lupien, Jocelyne. « Espaces sensori-perceptifs et arts visuels ». In *Visio*, vol. 1, n^o 3, automne/hiver 1997, p. e1-e17.
- Lupien, Jocelyne. *L'apport des sciences cognitives à la sémiotique visuelle. Étude de la représentation des espaces perceptuels dans l'art de la seconde moitié du XX^e siècle*, thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec à Montréal, 1996, 2 volumes.
- Lupien, Jocelyne. « Arts visuels et espaces sensoriels ». In *Protée*, vol. 23, n^o 1, hiver 1995, p. 72-83.
- Maddox, Donald. « *Aurora Consurgens* : opérations et initiation dans la Quatrième Parabole ». In *Versus, Quaderni di studi semiotici*. Milan : Bompiani, n^o 64, janvier-avril 1993, p. 1-23.
- Morris, Charles W. « Fondements de la théorie des signes ». In *Langages*, n^o 35, 1974, p. 15-26.
- Morris, Charles, W. *Signs, Language and Behaviour*. New York : Prentice Hall, 1950, 365 p.

- Ouellet, Pierre. « Pour une sémiotique tensive, les gradients du sens ». In *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges : PULIM, n^{os} 46-47, 1997, p. 3-12.
- Peirce, Charles S. « New Elements ». In *The Essential Peirce*. Vol. 2. Publié par le Peirce Edition Project, Bloomington, Indiana University Press, 1998, p. 300-324. Cité dans la traduction de François Latraverse, à paraître dans *Peirce, Wittgenstein et le pragmatisme*, Paris, L'Harmattan.
- Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*. Coll. « Ordre philosophique ». Trad. de Gérard Deledalle, Paris : Seuil, 1978, 262 p.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Édité par Charles Hartshorne et Paul Weiss. Harvard : Harvard University Press, 1960, 8 volumes.
- Poinsot, Jean. *Tractatus de Signis*. Édité par John Deely. Berkeley : University of California Press, 1985, 607 p.
- Renoue, Marie. « Des tensions dans l'énonciation visuelle (À propos de *Peinture 300 x 235 cm, 9 juillet 2000, de Pierre Soulages*) ». In *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges : PULIM, n^{os} 73-74-75, 2001, p. 59-81.
- Saint-Martin, Fernande. « Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco ». In *Protée*, n^o 15, automne 1987, p. 104-114.
- Saint-Martin, Fernande. *Sémiologie du langage visuel*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1987, 307 p.
- Schapiro, Meyer. « On Some Problems in the Semiotics of Visual Art : Field and Vehicule in Image-Signs ». In *Semiotica*, vol. 1, n^o 3, 1969, p. 223-242.
- Thürlemann, Félix. *Paul Klee, analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne : l'Âge d'or, 1982, 130 p.
- Zilberberg, Claude. « Tris et mélanges dans la Quatrième Parabole ». In *Versus, Quaderni di studi semiotici*. Milan : Bompiani, n^o 64, janvier-avril 1993, p. 25-65.

RECUEILS DE PSYCHOLOGIE ET DES THÉORIES DE L'IMAGINAIRE

- Bachelard, Gaston. *Le droit de rêver*. Coll. « À la pensée ». Paris : Presses universitaires de France, 1988, 250 p.
- Balmory, Marie. *L'homme aux statues. Freud et la faute cachée du père*. Paris : Librairie générale française. 1994, 249 p.

- De Ajuriaguerra, Julian. « Le corps comme relation ». In *Revue suisse de psychologie appliquée*, n° 21, 1962, p. 137-157.
- Denis, Michel. *Image et cognition*. Coll. « Psychologie d'aujourd'hui ». Paris : Presses universitaires de France, 1989, 284 p.
- Durand, Gilbert. *Mythes, thèmes et variations*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, 271 p.
- Durand, Gilbert. *Introduction à la mythodologie*. Coll. « La pensée et le sacré ». Paris : Albin Michel, 1996, 243 p.
- Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris : Hatier, 1994, 79 p.
- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : Presses universitaires de France, [1964] 1984, 132 p.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*. Coll. « Études supérieures ». Paris : Bordas, 1969, 549 p.
- Festinger, Léon. *A Theory of Dissonance Cognitive*. Stanford : Stanford Press University, [1962] 1968, 291 p.
- Freud, Sigmund. *Abrégé de psychanalyse*. Coll. « Bibliothèques de psychanalyse ». Paris : Presses universitaires de France, 1992, 84 p.
- Freud, Sigmund. *Sur la psychanalyse : cinq conférences*. Paris : Gallimard, 1991, 150 p.
- Freud, Sigmund. *Psychanalyse*. Coll. « Les Grands textes ». Paris : Presses universitaires de France, 1978, 190 p.
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. Paris : Presses universitaires de France, 1967, 573 p.
- Guénon, René. *La grande triade*. Coll. « Tradition ». Paris : Gallimard, [1948] 1957, 212 p.
- Jung, Carl G., et Marie-Louise Von Franz. « *Aurora consurgens* ». In *Mysterium conjunctionis*. Paris : Albin Michel, 1982, 2 volumes.
- Jung, Carl G. *Psychologie et alchimie*. Paris : Buchet / Chastel, [1943] 1970, 705 p.
- Jung, Carl G. *La psychologie du transfert : illustrée à l'aide d'une série d'images alchimiques*. Trad. d'Étienne Perrot. Paris : Albin Michel, [1971] 1980, 216 p.

- Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Coll. « Champ freudien ». Paris : Seuil, 1975, 315 p.
- Lacan, Jacques. « La Psychanalyse, III ». In *Psychanalyse et sciences de l'homme*. Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 41-81.
- Maurey, Gilbert. *Secret, secrets : de l'intime au collectif*. Bruxelles : De Boeck Université, 1999, 153 p.
- Piaget, Jean, et Barbel Inhelder. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ». Paris : Presses universitaires de France, 1948, 574 p.
- Simmel, Georg. *Secret et sociétés secrètes*. Coll. « Circé / Poche ». Strasbourg : Circé, 1996, 119 p.
- Wallon, Henri, et Liliane Lurçat. « Espace postural et espace environnant (le schéma corporel) ». In *Enfance*, n° 15, 1962, p. 1-33.
- Wright, Benjamin, et Lee Rainwater. « The Meanings of Color ». In *Journal of General Psychology*, n° 62, 1962, p. 89-99.

REGARDS CRITIQUES SUR L'ART

- Baltrušaitis, Jurgis. *Aberrations, essai sur la légende des formes*. Coll. « Idées et recherche ». Paris : Flammarion, 1983, 155 p.
- Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques*. Coll. « Le Sens commun ». Paris : Minuit, 1972, 3 volumes.
- Clair, Jean. *De immundo, apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Coll. « Incises ». Paris : Galilée, 2004, 135 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Phasmes : essais sur l'apparition*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 1998, 244 p.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit, 1990, 332 p.
- Flocon, Albert. *Traité du burin*. Paris : A. Blaizot, 1952, 104 p.
- Fraenger, Wilhelm. *Le royaume millénaire de Jérôme Bosch : fondements d'une interprétation*. Paris : Ivrea, 1993, 271 p.

- Goethe, Johann W. von. *Le traité des couleurs*. Trad. de Henriette Bideau. Paris : Triades, [1810] 1973, 263 p.
- Kandinsky, Wassily. *Écrits complets, la forme*. Coll. « Grands formats médiations ». Paris : Denoël / Gonthier, 1970, 408 p.
- Kandinsky, Wassily. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Coll. « Folio ». Paris : Denoël, 1989, 214 p.
- Malenfant, Nicole, et Richard Ste-Marie. *Code de l'éthique de l'estampe originale*. Montréal : Conseil québécois de l'estampe, 2000, 84 p.
- Panofsky, Erwin. *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la renaissance*. Trad. de Claudette Herbette et Bernard Teyssèdre. Coll. « Bibliothèque des sciences humaines ». Paris : Gallimard, 1967, 396 p.
- Sarazin, Jean-Jacques. *Petit précis de gravure d'art*. Coll. « Temps libre ». Marseille : Autres temps, 1992, 97 p.
- Terrapon, Michel. *Le burin*. Genève : Les éditions de Bonvent, 1974, 128 p.
- Titus-Carmel, Gérard. *La leçon du miroir : imprécis de l'estampe*. Caen : L'Échoppe, 1992, 115 p.
- Wölfflin, Heinrich. *Renaissance et Baroque*. Coll. « Livre de poche ». Paris : Livre de poche, [1966] 1989, 348 p.
- Wölfflin, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Coll. « Idées / art ». Paris : Gallimard, 1966, 281 p.

ÉTUDES SUR LES EMBLÈMES

- Alciat, André. *Emblematum Liber*. Ausbourg : Steyner, 1531, s. p.
- Alciat, André. *Livret des emblemes de maistre André Alciat mis en rime françoise & présenté à Monseigneur l'Admiral de France*. Paris : Chrétien Wechel, 1536, 250 p.
- Alciat, André. *De verborum significatione, libri quatuor. Eisdem in tractatum eius argumenti veterum iureconsultorum, commentaria summarijs illustrata*. Lyon : Gryphe, 1537, s. p.

- Alciat, André. *Emblemata... denuo ab ipso autore recognita, ac, quae desidabantur, imaginibus locutpleta. Accesserunt nova aliquot ab autore emblemata suis quoque iconibus insignita*. Lyon : Guillaume Rouillé et Macé Bonhomme, 1551, 226 p.
- Alciat, André. *Omnia...emblemata : cum commentariis, quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur, et obscura dubiaque illustrantur : per Claudium Minoem...* Anvers : Christophe Plantin, 1577, 732 p.
- Balavoine, Claudie. « Les emblèmes d'Alciat : sens et contresens ». In *L'emblème à la Renaissance*. Yves Giraud (comp.). Actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des seiziémistes. Paris : SEDES et CDU. 1982, p. 49-60.
- Blanco, Mercedes. *Les rhétoriques de la pointe. Balthazar Gracian et le conceptisme en Europe*, Genève : Slatkine, 1992, 707 p.
- Bruno, Giordano. *De Umbris Idearum...ad internam scripturam, et non vulgares per memoriam operationes explicatis*, Florence : Olschki, [1582] 1991, 249 p.
- Brunon, Claude-Françoise. « Signe, figure et langage : les *Hiéroglyphes* d'Horapollon ». In *L'emblème à la Renaissance*. Yves Giraud (comp.). Actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des seiziémistes. Paris : SEDES et CDU, 1982, p. 29-47.
- Camillo, Giulio. *Idea del Teatro dell'ecceles. M. Giulio Camillo*. Florence : s. l., 1550, 86 p.
- Chatelain, Jean-Marc. *Livres d'emblèmes et de devises, une anthologie (1531-1735)*. Paris : Klincksieck, 1993, 182 p.
- Dolce, Lodovico. *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino*. Florence : M. Nestenus et F. Moücke, [1557] 1735, 156 p.
- Dufresnoy, Charles-Alphonse. *De arte graphica*. Genève : Droz, [1668] 2005, 560 p.
- Giliberto, Vincenzo. *La città d'Iddio incarnato descritta... sopra il salmo Magnus Dominus, ove si tratta dell Predestinazione, Concezione di Maria Vergine*. Venise : P. Dusinello, 1608, s. p.
- Giovio, Paolo. *Dialogue des devises d'armes et d'amours du S. Paolo Iovio, avec un discours de M. Loys Dominique, sur le mesme subject. Traduit de l'italien par le S. Vasquin Philieul, Auquel nous avons adjousté les Devises Heroïques et Morales du Seigneur Gabriel Symeon*. Lyon : G. Rouillé, [1551] 1561, 255 p.
- Giraud, Yves (comp.). « Propositions ». In *L'emblème à la Renaissance*. Actes de la journée d'études du 10 mai 1980 organisée par la Société française des seiziémistes. Paris : SEDES et CDU, 1982, p. 7-14.

Laszlo, Pierre. *La leçon de choses, de l'art de l'emblème à la communication moderne*. Coll. « Diversio ». Paris : Austral, 1995, 254 p.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*. Coll. « Littérature artistique ». Traduction et mise à jour par Maurice Brock. Paris : Macula, 1998, 215 p.

Le Moyne, Pierre. *De l'art des devises*. Paris : Sebastien Cramoisy, 1666, 521 p.

Paultre, Roger. *Les images du livre, emblèmes et devises*. Paris : Hermann, 1991, 205 p.

Spica, Anne-Élisabeth. *Symbolique humaniste et emblématique, l'évolution et les genres (1580-1700)*. Coll. « Lumière classique ». Paris : Champion, 1996, 622 p.

TEXTES PHILOSOPHIQUES ANCIENS

Apollodore, *La bibliothèque*, édition en ligne. Trad. d'Ugo Bratelli. Juin 2001. http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre2/II_1_1-3.htm.

Aristote. *Poétique*. I-II. Trad. De Michel Magnien. Coll. « Livre de poche ». Paris : Librairie générale française, 1990, 256 p.

Aristote. *Les météorologiques*. Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ». Trad. de J. Tricot. Paris : J. Vrin, 1955, 299 p.

Hésiode. *La théogonie*. Coll. « Le chant du monde ». Vevey : Éditions de l'Aire, 2005, 140 p.

Homère. *Odyssée*. Coll. « Livre de poche ». Paris : Gallimard, 1960, 509 p.

Homère. *Iliade*. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1937-1938, 4 volumes.

Horace. *L'art poétique*. Trad. de Maurice-A Douay. Paris : Gedalge jeune, 1877, 167 p.

La Bible. Trad. de Lemaître de Sacy. Coll. « Bouquins ». Paris : Laffont, 1990, 1680 p.

Le Livre d'Hénoch. Trad. de François Martin. Paris : Letouzey et Ané, 1906, 319 p.

Ovide. *Les métamorphoses*. Trad. de Georges Lafaye. Collection des universités de France. Paris : Les Belles Lettres, 1961, 3 volumes.

Philostrate l'Ancien. *Imagines*. Cambridge : Harvard University Press ; London : W. Heinemann, 1979, 429 p.

Platon. *Le banquet*. Présentation et traduction inédites de Luc Brisson. Coll. « Garnier Flammarion ». Paris : Flammarion, 1998, 261 p.

Plutarque. *De gloria Atheniensium*. Édité et traduit par Jean-Claude Thiolier. Paris : Presses de l'université de Paris-Sorbonne. 1985, 115 p.

Saint Augustin. *De Doctrina Christiana*. Trad. du chanoine Combès et de l'abbé Farges dans les *Œuvres de Saint Augustin*. Paris : Desclée de Brouwer et Cie, 1949, 611 p.

Sophocle. *Œdipe-roi*. Trad. de Ch. Georgin. Paris : Hatier, 1961, 78 p.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Brisson, Luc. *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'antiquité gréco-romaine*. Coll. « Vérités des mythes ». Paris : Les Belles Lettres, 1997, 172 p.

Couliau, Ioan. *Éros et magie à la Renaissance, 1484*. Coll. « Idées et recherches ». Paris : Flammarion, 1984, 418 p.

Grossman, Évelyne. *La défiguration, Artaud-Beckett-Michaels*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Minuit, 2004, 116 p.

Eliade, Mircea. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 1952, 238 p.

Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Coll. « Bibliothèques scientifiques ». Paris : Payot, [1964] 1968, 393 p.

Evans, Robert J. W. *Rudolf II and his World : A Study in Intellectual History, 1576-1612*. Oxford : Clarendon Press, 1984, 354 p.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Librairie Plon, 1958, 447 p.

Lévi-Strauss, Claude. « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ». In *Sociologie et anthropologie*. Paris : Presses universitaires de France, [1950] 2003, p. IX-LII.

Libis, Jean. *Le mythe de l'androgynie*. Coll. « L'île verte ». Paris : Berg International Editeurs, 1980, 286 p.

- Ouellet, Pierre. « Les identités migrantes ». In *Regards croisés sur le métissage*. Sous la dir. de Laurier Turgeon. Québec : Les Presses de l'université Laval, 2002, p. 39-58.
- Ricœur, Paul. *De l'interprétation : essai sur Freud*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 1965, 575 p.
- Ricœur, Paul. *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Coll. « Ordre philosophique ». Paris : Seuil, 1969, 505 p.
- Scherer, Jacques. *Dramaturgies d'Œdipe*. Coll. « Écriture ». Paris : Presses universitaires de France, 1987, 187 p.
- Yates, Frances. *L'art de la mémoire*. Trad de Daniel Arasse. Coll. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard, 1975, 432 p.

LEXIQUES, DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont et Jupiter, [1969] 2000, 1060 p.
- Encyclopaedia universalis*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2002, 28 volumes.
- Grand dictionnaire encyclopédique Larousse*. Paris : Librairie Larousse, 1983, 10 volumes.
- Greimas, Algirdas J., et Joseph Courtès. *Sémiotiques : dictionnaire raisonné des sciences du langage*. Coll. « Langue, linguistique, communication ». Paris : Hachette, 1986, 2 volumes.
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Coll. « Quadrige ». Paris : Presses universitaires de France, [1926] 2002, 1323 p.
- Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 1991, 9 volumes.
- Littré, Émile. *Dictionnaire de la Langue française*. Paris : Hachette, [1863-1872] 1987, 6 volumes + 1 supplément.
- Rey, Alain. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, [1992] 2004, 3 volumes.
- Rey-Debove, Josette, et Alain Rey. *Le nouveau Petit Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Robert, 2007, 2837 p.

SITE INTERNET

URL : http://hdelboy.club.fr/atalanta_fugiens.html

URL : www.levity.com/alchemy/atalanta.html

URL : <http://racines.traditions.free.fr/symboles/symbolrs.pdf>